


249

Entretien avec Helvio Soto

René Allio

et *Rude Journée pour la reine*

Critiques :

Sur *La Villégiature, Réjeanne Padovani,* etc.

Sémiologie et lutte idéologique

8.50 francs

# Sommaire

N° 249, février-mars 1974






**La conjoncture économique et les répercussions qu'elle entraîne sur l'édition (hausse du prix du papier, du prix de fabrication du numéro et des coûts de fonctionnement) nous obligent — nous aussi — à augmenter le prix de la revue, dans le but de maintenir son équilibre financier et de nous permettre de reprendre une *parution régulière*.**

*Rédaction :* Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Pascal Kané, Jean Narboni, Jean-Pierre Oudart, Serge Toubiana *Administration :* Claude Bourdin, Serge Daney Les manuscrits ne sont pas rendus. Tous droits réservés

Copyright by Les Editions de l'Etoile.
Revue mensuelle de Cinéma.

13, rue des Petits-Champs, Paris-1er - Administration-Abonnements, rédaction : 742-37-07. Mise en page et fabrication : Daniel et Cie




Les numéros suivants sont disponibles :

**Anciens numéros (6 F)** 140 - 141 - 146 - 147 - 149 - 152 - 153 - 154 - 155 - 157 - 159 - 188 - 189 - 190 - 192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 à 248.

**Numéros spéciaux (12 F)** 207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) - 226-227 (Eisenstein) - 234-235 - 236-237 - 238-239 - 242-243 - 245-246.

Port : Pour la France, 0,15 F par numéro ; pour l'étranger, 0,55 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 13, rue des Petits-Champs, 75001 Paris. (Tél. 742-37.07.)** C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies (voir p. 65).

**Commandes groupées** Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :

- 10 % pour plus de 10 numéros ;
- 25 % pour plus de 20 numéros ;
- 50 % pour plus de 30 numéros.

(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

**Offre spéciale** Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des 24 numéros dans lesquels ont paru les textes d'Eisenstein (nos 208 à 211, 213 à 227 et 231 à 235), au prix spécial de **80 F** (offre spéciale dans la limite des exemplaires disponibles).




**Tarifs d'abonnement**

Pour **20 numéros** : tarif spécial :

115 F (France, au lieu de 126 F) ;
132 F ($ 29) (Etranger, au lieu de 150 F) ;
et 95 F (France) — 110 F ($ 24) (Etranger), pour les libraires, étudiants, membres de ciné-clubs.

Tarif normal :

pour 10 numéros : 63 F (France) — 75 F ($ 17) (Etranger)
et 55 F (France) — 66 F ($ 15) (Etranger), pour les libraires, étudiants, membres de ciné-clubs.

Abonnement de soutien : 100 F.

Les abonnements sont enregistrés dès réception de votre règlement par chèque postal, chèque bancaire, mandat à l'ordre des Editions de l'Etoile, 13, rue des Petits-Champs, 75001 Paris. Tél. 742-37.07. C.C.P. 7890-76 Paris.

*Ces tarifs sont valables jusqu'au 31 mars 1974.*

# Entretien avec Helvio Soto.



*Soto.* Quand on parle de l'Unité Populaire, il faut toujours poser la question : « Qu'a fait l'Etat ? ». Or, l'Etat a fait très peu de choses. C'est cela que j'essaie d'expliquer ici en France. Mais on prend souvent ça pour une critique violente dirigée contre l'Unité Populaire. Or, il faut bien voir que la lutte des classes s'est déroulée au Chili d'une façon très directe, sans l'intermédiaire de l'Etat. De même en ce qui concerne la lutte idéologique au sein de l'Unité Populaire, soit entre le Parti Socialiste et le Parti Communiste, soit entre le P.C. et l'extrême-gauche. Allende a eu d'énormes problèmes à surmonter, pas seulement vis-à-vis de l'ennemi, mais aussi à l'intérieur de la gauche. Cette situation s'est retrouvée dans le domaine du cinéma ; là aussi, tout a dépendu du rapport de forces à tel ou tel moment entre les différents partis « rouges ». A un moment, c'est le Parti Socialiste qui contrôle *Chili-Film*, maison de production appartenant à l'Etat ; c'est donc le Parti Socialiste qui contrôle le cinéma. Mais il ne s'agit pas d'un pouvoir définitif. C'est-à-dire que ce n'est pas l'Etat qui définit une politique générale pour les communications, le cinéma, la télévision, etc. Cela ne s'est jamais passé ainsi pendant l'Unité Populaire. Deux ou trois mois après, c'était le Parti Communiste qui prenait le contrôle du cinéma et qui, à partir de ce moment, accordait des facilités à tel ou tel de ses militants...

*Cahiers.* A la faveur de quoi se produisait ce changement d'influence, d'hégémonie sur un appareil comme *Chili-Film ?*

*Soto.* La conséquence de cette situation, c'est que personne n'a rien fait parce qu'il n'y eut jamais le temps nécessaire pour mettre en chantier un projet définitif, même un projet de long métrage. Si vous examinez l'histoire de *Chili-Film*, vous ne trouverez aucun long métrage de l'Unité Populaire ! Vous allez dire : « Comment est-ce possible que *Chili-Film*, en trois ans d'Unité Populaire, n'ait pas réussi à produire un seul long métrage ? » C'est qu'on a passé ces trois années à discuter de projets qui changeaient selon l'évolution du rapport de force à l'intérieur de *Chili-Film*. Tantôt on se centrait sur tel projet, puis sur tel autre et finalement, c'est logique, on n'a rien fait. Je ne peux donc que répéter ce que j'avais déjà dit à Marcorelles et qui avait agacé pas mal de gens : ce sont des cinéastes indépendants qui ont fait leurs longs métrages à eux, un peu à côté de l'Unité Populaire, sans direction politique, comme des francs-tireurs. Ils se disaient : « Je suis de gauche et je vais faire quelque chose dans ce sens. » C'est ce qu'ont fait Aldo Francia et Miguel Littin. Francia, lui, est chrétien, il s'est dit : « Je vais aider l'Union Populaire en faisant un film pour un public que je connais bien, le public catholique du Chili, et en disant à ce public qu'il faut se rallier à l'Unité Populaire. » Si vous demandez à Francia qui lui a demandé de faire ce film-là, quelle directive politique il a suivie, il vous dira : « Personne. » C'est la même chose pour Littin quand il a fait *La Terre promise* qui a remporté le Prix Sadoul. Il s'est dit : « Je connais bien le monde des paysans et je vais faire un film sur les premiers syndicats paysans au Chili, en mêlant des images du présent avec des images du passé, des années 30, de la première révolution socialiste du Chili, révolution qui dura trente jours. » Mais si vous demandez à Littin pourquoi il a fait cela, quel rapport il y a entre son film et la direction politique de l'Unité Populaire, il vous dira : « Aucun. » Tous ces films ont été faits par des indépendants, sauf Patrice Guzman qui a fait *La Première Année*, le seul d'entre nous à avoir travaillé à *Chili-Film*, avec la volonté d'être, en tant que cinéaste, utile aux différents partis de gauche, ce qui impliquait de sa part pas mal de souplesse tactique. Il a pris une caméra et il a fait *La Première Année*. C'est presque un reportage, un documentaire. Et s'il est vrai qu'il y a eu pas mal de documentaires tournés pendant l'Unité Populaire, il n'y a eu, je le répète, aucun long métrage en dehors de ces films isolés.

Il en va de même pour la télévision. C'est un domaine que je connais bien parce que j'y ai travaillé deux ans et demi avec Olivares, le patron de la télé, qui est un ami à moi et qui, lui, y a travaillé trois ans. On n'arrêtait pas de dire : il faut une

politique claire pour la télévision, autrement on ne pourra pas travailler. J'ai quitté le Chili en mars 1973 sans avoir jamais eu sous les yeux un seul papier, même rédigé en chinois, où j'aurais pu lire : Vous, fonctionnaires de l'Etat qui êtes chargés de la télévision, vous devez suivre telle ou telle politique. Ça ne s'est jamais produit et je pense que mon ami Olivares a attendu en vain ce papier jusqu'à la fin. De notre côté, nous avons essayé de savoir ce que les militants souhaitaient voir à la télévision. Mais quand on demandait à un camarade de l'extrême-gauche : « Qu'est-ce que tu penses de la télévision ? » on en arrivait tout de suite à la conclusion que la télévision chilienne devait être ce qu'aurait été la télévision en Russie en 1923, c'est-à-dire une barricade. Moi, j'étais assez d'accord avec cette idée, mais malheureusement ce n'était pas celle du grand patron qui s'appelait Salvador Allende. Je disais à ces camarades d'extrême-gauche : « D'accord, mais je suis fonctionnaire de l'Etat, la télévision ne m'appartient pas, et à vous non plus. » Quand on posait la même question aux militants du Parti Socialiste, en tenant compte de toute la gamme des tendances à l'intérieur du Parti, chacun répondait quelque chose de différent.

Je peux vous dire que ce qui s'est passé pour la télévision, c'est encore plus grave que pour le cinéma. Si on me reproche, à moi personnellement, de ne pas avoir lutté davantage, j'accepte la critique, mais il ne faut pas oublier qu'il était très difficile de faire quoi que ce soit à la télévision sans menacer l'équilibre très fragile de l'Unité Populaire.

*Cahiers.* Et au niveau de la programmation en général, qu'est-ce qui était diffusé ?

*Soto.* Il y a eu beaucoup de discussions là-dessus. Un camarade qui connaissait Chris Marker disait : « Il faut mettre au point une programmation basée un peu sur des expériences comme celle de Chris Marker, de Joris Ivens et d'autres documentaristes. » Moi, je disais : « D'accord, mais ici, au Chili, c'est différent, nous n'avons pas le même public que Chris Marker. » Alors on a pris une autre direction et on a fait une expérience que je peux vous raconter. Il y avait un groupe de jeunes camarades qui ont proposé de faire une émission sur l'avortement parce que l'avortement, au Chili, c'est un problème très grave, plus grave encore qu'en France. Ils ont dit : « On va faire un film éducatif pour les femmes du peuple en leur parlant de l'avortement, mais à l'intérieur d'un feuilleton traditionnel. » J'ai dit : « D'accord, faisons l'expérience. » Des camarades sont donc allés dans les bidonvilles pour faire une enquête. Au bout d'un mois ils sont revenus et ont commencé à écrire un scénario. Et puis on a fait cette émission. Les camarades avaient pris le parti de présenter un problème d'avortement dans le cadre d'une historiette policière. Après l'émission, j'ai demandé qu'on fasse une enquête sur les réactions des spectateurs. On a demandé au public populaire, celui qui était visé par l'émission, qu'est-ce qu'il pensait du film. Eh bien ! même si l'enquête n'était pas très scientifique, je peux vous dire que personne n'avait rien compris à cette histoire d'avortement et tout le monde avait cherché l'assassin comme dans n'importe quel film de ce genre. Ce fut donc un échec. A mon avis, nous ne pouvions pas aller très loin dans la voie d'une télévision didactique, à la fois par manque de moyens en tant que techniciens et aussi par manque de réflexion sur le langage du cinéma. J'ai toujours pensé que notre équipe, moi y compris, étions trop jeunes. Pas jeunes au sens de l'âge, mais au sens du manque d'expérience. On a fait beaucoup d'expériences du genre de celle que je viens de vous raconter et elles furent toutes des échecs. A chaque fois, le public comprenait autre chose que ce que nous voulions. Je crois que nous avons une façon de parler, de présenter les choses globalement, d'en faire la critique, que notre public, le public populaire auquel nous voulons dire quelque chose, ne comprend pas parce qu'il a une autre façon de parler, de voir les choses. C'est pour cela que je dis toujours que j'ai un grand respect pour la classe ouvrière, justement parce qu'elle a une façon de parler, de voir les phénomènes de la vie, très différente de ma façon à moi qui suis un bourgeois. Aussi j'ai le sentiment, chaque fois que je parle de l'ouvrier, que je l'idéalise. Et c'est pourquoi j'ai décidé de ne

parler que des gens que je connais bien, c'est-à-dire des bourgeois. Mais *l'autre Chili,* qui est la majorité du Chili (parce que nous, nous sommes la minorité), je crois qu'il pense, qu'il parle, qu'il croit, qu'il attend *autre chose* de nous. De cela, je suis convaincu. Et c'est pour cela que le problème des communications dans un pays d'Amérique latine est un problème compliqué. Nous ne sommes pas une société bien informée comme la société française. Notre système d'information est très faible et le rapport entre nous et le public est une question encore mal posée. C'est ainsi qu'on a fait un type de télévision décevant. Par exemple, dans la chaîne d'Etat pour laquelle je travaillais, j'étais responsable de la programmation, et dans cette programmation il y avait des films américains. C'est vrai qu'on a tout fait pour essayer de choisir ces films, de diriger le public sur tel film plutôt que sur tel autre. Mais on ne peut pas dire que notre télévision ressemblait à la télévision d'un pays qui essaie de bâtir le socialisme. Il y avait quelques aspects encourageants, mais très dispersés. Et je me sens un peu responsable de tout cela...

*Cahiers.* Mais avant la victoire d'Allende aux élections, n'y avait-il pas eu des réflexions sur le type de télévision à faire ? Le genre de considérations que l'on trouve même dans le Programme Commun de la gauche en France aujourd'hui ?

*Soto.* M. Allende avait, c'est sûr, des dossiers tout prêts concernant la politique, l'économie, etc. Mais sur le plan de la culture, de l'information, rien. Il n'y eut jamais de plan d'ensemble et il fallut improviser. Alors qu'il y avait, je le répète, des hommes et des endroits (comme Olivares et moi à la télé) qui étaient prêts à accepter n'importe quel plan, à suivre sans discussion n'importe quelle directive.

*Cahiers.* Mais pendant ce temps, dans le cinéma et à la télévision, que faisait la droite ? Elle avait ses chaînes à elle pendant l'Unité Populaire, où l'impérialisme était omniprésent...

*Soto.* Dans le domaine du cinéma, l'action de la droite a été très faible. La raison en est assez simple : c'est que le cinéma chilien, avant même l'arrivée d'Allende au pouvoir, était un cinéma de gauche. La droite n'a jamais beaucoup compté de ce côté-là. Mais il est évident qu'à la télévision les choses se sont passées très différemment. Au Chili, il y avait quatre chaînes. L'une d'entre elles est la chaîne de l'Etat, celle où je travaillais, la seule qui possède un réseau national, qui puisse diffuser une émission en direct dans tout le pays. Mais à Santiago, il y avait en plus la chaîne de l'Université Catholique qui s'est vite rangée aux côtés de la droite et même, quand j'ai quitté le Chili, du fascisme tout court. Son patron était un prêtre, un véritable personnage de film, très populaire au Chili, un bon exemple de comment on peut devenir fasciste presque sans s'en rendre compte. Savoir comment cela était possible alors que le recteur de l'Université, lui, n'était pas fasciste, c'est un bon exemple de l'enchevêtrement des contradictions au Chili pendant l'Unité Populaire ! Ensuite, il y avait la chaîne de l'Université du Chili qui est devenue... une barricade. Les émissions y étaient réalisées au prix d'énormes sacrifices. Aujourd'hui ce n'est plus un secret pour personne et je peux bien le dire : nos camarades de gauche qui faisaient cette chaîne avaient leurs studios tout près des nôtres. Ils nous disaient : « Est-ce que tu peux nous prêter de la pellicule, une caméra ? Est-ce que tu as une voiture libre ? » Nous les aidions le plus que nous pouvions en leur recommandant de ne pas dire d'où venait la pellicule, la caméra, la voiture, etc. Pour éviter qu'on dise : « Vous voyez, la chaîne d'Etat qui appartient à tous les Chiliens aide les extrémistes. » Leur résistance fut farouche et dura jusqu'à deux jours avant le coup d'Etat. Mais d'après des sondages, je peux dire qu'ils n'avaient que 3 à 4 % d'écoute dans des milieux très militants, c'est-à-dire presque rien. De toutes façons, j'ai une grande admiration pour eux car ils ont eu le courage d'affronter une situation très complexe jusqu'au bout (chez eux, au contraire, le recteur de l'Université était un fasciste !). Enfin, il y avait une autre chaîne de droite, un peu moins fasciste que celle de Santiago, mais de droite quand même. A ce propos, il

faut dire que la tâche des deux chaînes de droite était beaucoup plus facile que la nôtre. Car nous avions à résoudre une contradiction qu'ils ne connaissaient pas : notre télévision, en tant que liée à l'Unité Populaire, était une télévision de combat, une télévision non neutre. Mais en tant que télévision d'Etat, elle devait compter avec le grand public qui, lui, continuait à réclamer des feuilletons, des exploits, du divertissement. C'était facile pour la droite de passer un petit bout de film avec le canard Donald ou Batman qui attaquait la gauche. Tandis que nous, nous n'avions que quelques minutes pour parler de la réforme agraire. Pendant ce temps, la majorité du public changeait de chaîne, y compris des camarades de gauche. Car c'est malheureusement vrai qu'il y avait des camarades qui disaient : « L'émission sur la réforme agraire, c'est très bien, mais je veux voir le film avec le F.B.I. » Et ça, c'est un problème très grave. Sur ce point, le Parti Communiste était plus lucide, plus réaliste. Il voyait bien qu'il ne pouvait y avoir de télévision révolutionnaire dans un pays où le peuple n'a pas encore le pouvoir et où il y a encore un système de télévision concurrentiel. Car il y avait concurrence, c'est-à-dire possibilité de dire : « Je n'écoute pas le Ministre de l'Agriculture, je préfère voir le film du F.B.I. » Si bien qu'il y avait très peu de gens qui écoutaient le Ministre de l'Agriculture qui parlait d'un sujet crucial pour le pays et beaucoup de gens qui suivaient le film policier, une histoire de flics à New York...

De plus, beaucoup de camarades, spécialistes des problèmes de la communication, ont alors pris le Chili comme un gigantesque milieu pour leurs expériences, des expériences parfois « surréalistes ». Je ne veux pas donner de noms, mais un jour, une équipe de sociologues (c'est un pays de sociologues, le Chili) a déclaré que l'imprimerie c'était l'aliénation, qu'il fallait critiquer Gutenberg, que l'imprimerie allait à contre-courant de l'Histoire, du Progrès et de la Révolution. Je vous promets que ce n'est pas une blague. Ils ont dit : « On va faire une revue hebdomadaire à la main. » Et ils l'ont fait ! Vous imaginez la réaction des ouvriers ; ils ont dit : « Mais qu'est-ce que c'est que cette connerie ? Moi, j'aime bien les caractères d'imprimerie bien nets. Pourquoi changer ? »

*Cahiers.* Est-ce qu'il y a eu, au niveau culturel en général, au théâtre par exemple, du travail fait avec les ouvriers, dans les usines, etc. ?

*Soto.* Oui, mais jamais avec une ligne bien précise. Par exemple, il y a eu l'expérience de ce qu'on a nommé le « train de la culture ». On a rempli un train de comédiens, d'artistes, et ils ont parcouru tout le pays. On m'a dit que cela avait été une expérience très belle mais j'ai quelquefois l'impression qu'elle était plus belle pour les comédiens que pour le public. Il est évident qu'une expérience comme ça, pour un comédien, c'est magnifique. Mais j'ai peur qu'on n'ait jamais vraiment envisagé le point de vue des ouvriers, qu'on n'ait jamais eu là-dessus un point de vue réaliste. Il n'y avait, à l'intérieur de l'Unité Populaire, que le Parti Communiste qui avait des troupes organisées de comédiens et de cinéastes, de peintres, etc. Mais ces troupes n'exerçaient leur activité qu'au sein du Parti, jamais en direction de l'extérieur. Pendant l'Unité Populaire, je n'ai vu, je le répète, que des expériences de courte durée, timides, du genre : « On va aller dans tel bidonville montrer telle pièce, voir ce que les gens en pensent. » Mais je crois qu'il s'agit là d'une démarche que l'on retrouve partout ailleurs en Amérique latine, en Europe, en France même.

*Cahiers.* Est-ce que tu peux nous raconter une projection qui avait été faite à des ouvriers du film argentin *La hora de los hornos ?* C'était dans quel cadre ?

*Soto.* Dans le cadre des organisations syndicales. Il y a quelque chose que personne ne peut nier et dont vous vous rendez compte quand vous voyagez en Amérique latine, c'est la politisation, la conscience politique très vive du peuple chilien. Alors, quand un film comme *La hora de los hornos* lui est présenté, cela provoque chez lui des réactions très différentes de celles qu'il provoque en Argentine. Si vous parlez aux masses ouvrières chiliennes d'un mouvement populiste, basé sur la personnalité

d'un seul homme, elles auront spontanément un « réflexe marxiste-léniniste ». Au Chili, tout le monde disait : « Le camarade Allende, nous l'aimons beaucoup, mais il n'est qu'un élément dans un processus plus important que lui, plus important que nous. » Je ne prends pas position sur le fond du problème, on peut bien sûr discuter pour savoir si Peron appartient ou non à la gauche, mais ce que je veux dire, c'est que l'ouvrier chilien a une certaine méfiance vis-à-vis d'un leader, d'un dirigeant politique, il se demande ce que M. Peron a à voir avec le marxisme-léninisme. Et là-dessus, je suis d'accord avec lui. Le peuple chilien n'est pas le peuple argentin. Ceci dit, nous, les intellectuels, nous n'avons pas su parler à ce peuple, ni l'écouter.

*Cahiers.* C'est-à-dire qu'il existait au sein du peuple une potentialité de débat, d'expression, qui n'a pas du tout été comprise ni développée par les intellectuels ?

*Soto.* Exactement. Olivares et moi étions d'accord sur une idée, c'est que des types de la radio et de la télévision, et même certains journalistes et écrivains de droite, comprenaient notre peuple beaucoup mieux que la gauche, parce qu'ils utilisaient un langage beaucoup plus direct et efficace que le nôtre. Nous avons toujours tendance à mystifier la situation des ouvriers, du peuple en général, en les faisant entrer dans nos schémas intellectuels, si bien que nous tombons toujours à côté. Si vous demandez quelle est l'émission de radio la plus populaire au Chili, on vous dira : « C'est un feuilleton très petit-bourgeois qui s'appelle *Hogar, dulce hogar* (Foyer, doux foyer). » Je me souviens avoir entendu Allende dire, en parlant du type qui faisait ce feuilleton : « Si nous avions des types comme ça dans l'Unité Populaire, nous pourrions marquer des points. » Parce que ce type avait une audience de dix millions d'auditeurs et que s'il avait dit à un moment de son feuilleton : « Il faut aider la réforme agraire ! » il aurait touché l'esprit et le cœur du public beaucoup mieux que nous. Tandis que quel est notre réflexe à nous, intellectuels de gauche ? C'est de mépriser *a priori* les types de la radio qui font des émissions populaires parce qu'ils sont de droite. Mais jamais nous n'étudions sérieusement pourquoi ils arrivent à une telle efficacité. C'est là notre blocage. On se dit : « Le type est de droite donc toute l'émission est mauvaise ; la forme, la formule, etc., sont mauvaises. » Je crois qu'il faut faire à la fois la critique et l'étude. Qu'il faut se demander pourquoi nous n'obtenons pas les mêmes succès. Et quand je parle de succès, je ne parle pas de succès artistique, mais de succès politique. Nous sommes trop souvent sur la défensive. Quand on essaie d'expliquer au grand public qu'est-ce que c'est, par exemple, que l'impérialisme, on commence par faire un grand tour d'horizon, très global, très abstrait, et finalement personne ne comprend rien. Alors que les autres, nos ennemis, ils touchent juste, même quand il s'agit de gagner les gens à la cause du fascisme.

Et cela ne veut pas dire que c'est la faute du public. Par exemple, il y a eu des films de gauche qui ont très bien marché au Chili. *La guerre est finie*, d'Alain Resnais, a été un grand succès ici, il est resté cinq mois en exclusivité. Même un film comme *La Cina e vecina*, pourtant pas très facile, a bien marché. Ou encore Delvaux ou Resnais (*Hiroshima mon amour* a été aussi un grand succès) ont beaucoup de prestige. Cela veut dire qu'il y a un public pour ces films. Quant au cinéma chilien, il a rencontré avec le public les mêmes problèmes que partout en Amérique latine. Il faut gagner la confiance du public chilien, et pour cela on a besoin de l'aide de l'étranger, c'est-à-dire qu'il faut que le cinéma chilien s'impose d'abord à l'étranger. C'est un phénomène bien connu en Amérique latine. Par exemple, Glauber Rocha est connu au Chili parce que les *Cahiers du Cinéma* ont imposé Glauber Rocha au Chili. C'est alors que les étudiants, les professeurs, les cinéphiles se sont dit : « Tiens, il existe donc, le cinéma brésilien ! » Comme je le dis souvent, et là-dessus je suis d'accord avec Glauber, la culture sud-américaine est une culture de la vulgarité. La bourgeoisie chilienne se pense comme une classe culturellement très développée, mais il n'en est rien. Sa culture est vulgaire parce qu'au fond elle aime bien ces histoires de F.B.I., ou la dernière mode européenne en matière d'architecture, de médecine, d'engineering, ou la dernière matière universitaire en vogue. Elle

croit qu'elle n'est pas soumise à l'influence culturelle de l'étranger, alors qu'elle l'est complètement. Et quand je dis « étranger », ce n'est pas tellement les Etats-Unis (les Américains représentent plutôt l'argent, la banque, l'armée, la puissance économique), mais l'Europe. C'est-à-dire que s'il arrive de Paris un article sur un film chilien, la bourgeoisie commence à penser qu'elle a raté quelque chose qui marche bien, qui fonctionne. Et c'est ce qui s'est passé pour nous, pour Littin, Ruiz, Francia, Guzman ou moi-même. La bourgeoisie chilienne s'est dit : « Tiens, il commence à y avoir des films chiliens ! » J'ai rencontré au moins cent fois des gens bien intentionnés qui pensaient me faire plaisir en me disant qu'ils avaient vu un film chilien, que c'était incroyable, que cela ressemblait bien à un film. Je leur disais : « Nous sommes très flattés. Au nom du cinéma chilien, merci ! »

Inversement le peuple est beaucoup plus *généreux* dans ses réactions. Par exemple, il y avait un type de droite, un certain German Becker, qui avait fait pendant le gouvernement Frei un film qui s'appelait *Ayudeme Usted, compadre* (Aide-moi, compère), expression très populaire au Chili. C'était un film chauvin comme il n'est pas possible, avec le drapeau chilien toutes les dix secondes, des chants et des coutumes folkloriques, etc. Ce fut une honte pour nous de voir que ce film avait été sélectionné pour le Festival de Moscou, mais une grande satisfaction de voir que le public moscovite avait quitté la salle pendant la projection. Seulement ce film a fait plus d'un million d'entrées au Chili, soit à peu près 10 % de la population. Et juste après lui, il y avait un film du camarade Littin, un film qui s'appelle *Le Chacal de Nahueltoro,* un film très engagé, très intéressant politiquement et cinématographiquement, très différent du premier, et qui fit quelque chose comme un demi-million d'entrées. Tout ça pour dire que les couches populaires s'intéressent réellement au cinéma tandis que la bourgeoisie, elle, attend le feu vert de la critique européenne. C'est une bourgeoisie sans personnalité, incapable même de dire : « J'aime ou je n'aime pas. »

*Cahiers.* Parlons de *Métamorphose du chef de la police politique.* C'est un film qui a été fait avant le putsch et qui sort en France après le putsch. Comment vois-tu la chose ?

*Soto.* Disons que je prends ce risque. Il peut y avoir des camarades qui pensent qu'il n'est pas opportun de diffuser ce film maintenant. Moi, je prends le risque, ne serait-ce que parce que je n'ai pas les idées claires sur l'opportunité ou non de montrer le film. Et puis parce que le film parle d'un cadavre que j'ai beaucoup aimé et qui s'appelle Unité Populaire. Parce que c'est évident que l'Unité Populaire est tombée non seulement du fait de la force de l'adversaire, mais aussi du fait de notre faiblesse. Et il est important, aujourd'hui, d'essayer de comprendre, d'expliquer cela. On ne peut pas, dans la défaite, faire du triomphalisme et dire : « Le peuple va se réveiller un jour et organiser la résistance. » De cela je suis convaincu, mais il s'agit d'un autre film.

D'ailleurs, j'ai toujours pris ce genre de risques. J'ai toujours fait des films dont le sujet était l'Unité Populaire. Alors que mes camarades (mais ceci n'est pas un reproche) ont choisi des sujets à travers lesquels ils abordaient l'Unité Populaire. C'est ce qu'a fait Francia ; il a parlé *d'un* aspect concret de la situation, pas de la situation historique globale. Moi j'ai toujours pensé que la tâche de l'intellectuel était de prendre ce genre de risque, de se mêler activement à la lutte idéologique, parce que si son terrain à lui ce n'est pas l'idéologie, alors qu'est-ce que ce sera ? Je pensais qu'il fallait prendre le risque de parler de la situation politique frontalement, de ce qui arrivait aux ouvriers qui habitent à côté de chez moi, que je vois tous les jours, du désaccord qu'il y avait au sein de l'Union Populaire, car ce serait faux ou fou de prétendre qu'il n'y avait pas désaccord. Pour moi, ceci était très important quand j'ai fait le film. Je discutais avec Santiago Alvarez, un ami cubain, et il me disait : « Tu as dit au journal *Le Monde* que tu es un intermédiaire entre les masses et les dirigeants. Moi, je ne suis pas un intermédiaire. » Je lui ai répondu : « Tout à

fait d'accord avec toi, parce que tu as la chance de vivre dans un pays où la révolution est solide, où les masses et les dirigeants sont la même chose et où les intermédiaires ne signifient rien. Mais au Chili, M. Allende, M. Corvalan, M. Altamirano ou n'importe quel homme politique de gauche, n'ont pas souvent l'occasion de parler avec tout le monde. Et ce travail, un peu journaliste, un peu intellectuel, un peu écrivain, un peu cinéaste, ce travail de commentateur de la réalité, moi, je peux le faire pour dire qu'il y a, par exemple, telle ou telle contradiction grave à l'intérieur de l'Unité Populaire et que, messieurs les dirigeants politiques, il faut les surmonter, sinon on va à la catastrophe. » C'est à tout cela que je pensais en faisant *Métamorphose*. Il est évident que je n'ai pas voulu agacer les camarades de gauche, ni le Parti Communiste, ni l'extrême-gauche, parce que dans le film, je ne prends pas position pour ou contre tel groupe. Je voulais seulement dire que le sectarisme existait, que la division entre nous était grave. A cette époque, j'ai été très frappé de ce que disait Alain Touraine après qu'il ait écouté un discours d'Altamirano au Stade Chili, le 9 septembre 1973, c'est-à-dire moins de quarante-huit heures avant le coup d'Etat. Discours que je n'ai pas entendu car j'avais déjà quitté le Chili. Touraine disait : « Altamirano parle et il me donne l'impression qu'il est un militant de base du Parti Socialiste qui est, pour une raison technique, arrivé à la tête du Parti, et qui continue à s'exprimer comme un militant de base et non comme un leader politique. Il ne propose rien. Il pose simplement les problèmes. Il dit : « Il faut faire ça, il faut faire attention, peut-être va-t-on tomber dans un coup d'Etat, le fascisme monte, etc. » Mais il ne propose rien pour mobiliser les masses, leur donner des armes. Rien. » Pourquoi ? Parce que, comme je l'ai dit au début de cet entretien, il n'y avait personne qui se croyait autorisé à dire : « On va faire ça ! » Et c'est vrai qu'Allende lui-même n'a pas voulu le faire. Il a essayé de concilier toutes les forces de gauche dans un système très sophistiqué. Allende était un politicien très sophistiqué. C'était impossible de durer plus de trois ans comme ça. Et c'est pour cela que j'ai fait le film, parce que justement je ne suis qu'un intermédiaire, que je n'ai pas de direction politique à exercer, parce que c'est mon rôle, et pas celui d'Altamirano, de faire la liste des problèmes que je vois au sein de la gauche, pour qu'on puisse en discuter avec les dirigeants.

*Cahiers.* Quand tu as eu le projet de ce film, avais-tu le sentiment, toi, par les contacts que tu pouvais avoir, que ces questions posées à la direction politique de l'Unité Populaire étaient des questions qui étaient présentes aussi dans les masses ? Des questions que tout le monde se posait ou des questions que par une réflexion, un processus intellectuel, tu avais dégagées ?

*Soto.* C'étaient des questions vivantes dans les masses. C'est pour ça que j'ai mis dans le film quelques ouvriers qui parlent eux-mêmes de la situation. On a tourné près de sept heures d'interviews pour arriver à ces quatre minutes. Mais si vous voulez écouter ces sept heures, vous verrez que c'est une véritable fusillade et que c'est moi qui ai été contraint d'en modérer la violence. J'ai discuté de tout cela avec un sociologue belge que j'ai rencontré à Paris, Armand Mattelart. Il m'a posé la question qu'on me pose toujours, en un sens la question essentielle : « Pourquoi le personnage de mon film est un bourgeois ? »

J'ai déjà dit que je ne connaissais pas très bien, c'est-à-dire de l'intérieur, la situation de la classe ouvrière. Mattelart m'a dit : « C'est une chose positive que soit posée à la fin du film la question de l'unité du peuple. Je comprends cela et je suis d'accord avec cela. Mais pourquoi ne pas parler des masses directement ? » Mais moi, je le répète, je ne suis pas un sociologue et je ne me sens pas autorisé à dire que je vais, dans un film, exprimer le point de vue de la classe ouvrière. Pour moi, c'est très difficile vu le respect que j'ai pour la condition ouvrière. Ceci dit, je n'ai voulu escamoter aucun des problèmes qui existaient alors au sein de l'Union Populaire. Par exemple, l'attaque du bidonville que l'on voit dans le film, je pense être le premier à avoir eu, sinon le courage, du moins l'imprudence, de la montrer, de l'évoquer. Il s'agissait d'un véritable sujet tabou dans la gauche, d'un événement

qui avait profondément affecté Allende, d'un événement grave. Tout le monde a dit : « Il ne faut pas en parler. » Mais moi j'ai dit : « Je ne garde pas le silence, parce que pour moi il s'agit de quelque chose de très grave. On ne peut pas dire tous les jours qu'on a le respect de la classe ouvrière, qu'on est pour elle et pour la révolution, et tuer un ouvrier dans un bidonville. Qu'est-ce que ça veut dire ! »

C'était devenu un véritable épisode policier parce que le bidonville où ça s'est passé était contrôlé par l'extrême-gauche. Il y avait quelque chose qui se situait déjà au-delà de l'Unité Populaire et qu'on avait commencé à appeler le *pouvoir populaire*, l'avant-garde de l'avant-garde. Et ça, c'était une leçon pour tous. Au fond, c'est ça que Mattelart voulait que je montre. Je lui ai dit : « Ecoute, je ne suis qu'un pauvre cinéaste, pas un sociologue. C'est évident qu'au fond de chaque citoyen, dans le peuple, il y a quelque chose qui n'est pas seulement la faculté de critiquer mais quelque chose de plus riche, de plus important que ça. » Je l'ai bien compris, je l'ai senti, dans ce bidonville où il y avait pas mal de camarades de l'extrême-gauche. C'était un bidonville qui était organisé par la classe la plus populaire du Chili, la plus révolutionnaire, par des hommes qui n'étaient liés ni au M.I.R., ni au Parti Communiste, ni à aucun parti de l'Unité Populaire, même si tous reconnaissaient que l'Unité Populaire était un grand pas en avant. Tout ça pour moi était très important, assez extraordinaire, impensable même, une leçon pour tous, un phénomène que le coup d'Etat a fait avorter. Car cet ouvrier tué cette nuit-là n'appartenait pas au M.I.R. Et je peux vous dire une chose : aux obsèques de cet ouvrier, le M.I.R. était à la queue du cortège. Juste derrière le cercueil, ça c'est une tradition en Amérique latine, il y avait évidemment la famille, puis les amis, puis les organisations proches du mort. Le M.I.R. par prudence, par politesse, pour ne pas avoir l'air de dire : « C'est notre drapeau, nous avons un ouvrier mort », s'était mis à la fin, juste pour dire : « Il était notre camarade. » Et toute la population de ce bidonville était, à mon avis, le germe d'un pouvoir populaire très nouveau. C'était évident que cela allait plus loin que l'Unité Populaire, mais c'était la conséquence d'une politique de gauche mise en place par l'Unité Populaire. Lors de l'incident du bidonville, les ouvriers étaient tellement disciplinés qu'ils ont compris qu'il s'agissait d'une provocation et ils ont évité l'affrontement. Le lendemain, le Président Allende apprend la nouvelle. Avec beaucoup de courage, il fait le voyage avec quelques amis, dont Olivares, et se rend, sans garde du corps, sans protection personnelle, dans ce bidonville. Un colonel de la police lui dit : « Ecoutez, il y a là un bataillon au grand complet qui peut vous accompagner. » Allende dit : « Assez de policiers ! Tout le monde dehors. J'irai seul. » Ce n'était pas rien d'aller dans ce bidonville sept ou huit heures après la mort de cet ouvrier. Allende y est allé et il a parlé avec tout le monde. C'est lui qui a sauvé la face de la gauche parce que les dirigeants ne savaient pas quoi dire. Dans le Parti Socialiste, l'aile conservatrice n'a rien dit, l'aile gauche en a été affectée, mais cela n'est pas sorti du cadre du Parti. Et finalement, l'affaire s'est terminée là. Moi, j'ai eu le mauvais esprit de dire : « C'est un événement important pour la gauche et pour l'avenir du socialisme dans ce pays qui s'appelle le Chili. » Là-dessus, un prêtre qui a quitté le pays après le coup d'Etat, et qui s'appelle Arroyo, a vu le film et m'a dit que c'était cette partie qui l'avait le plus impressionné. « Vraiment, il m'a dit, c'est comme ça que ça s'est passé ? Mais pense que là, il s'agit d'un mort, alors qu'il y a peut-être vingt à trente mille morts maintenant au Chili ! » Je lui ai dit : « Ecoute, camarade prêtre. La mort n'est pas une question d'addition et je pense que l'explication pour ces trente mille morts n'est pas difficile à trouver. Moi, je crois qu'il y a un rapport entre le mort de ce bidonville et tous les morts d'aujourd'hui. » Et ce prêtre m'a dit : « C'est vrai. J'accepte la possibilité que ce soit vrai. »

*Cahiers*. Comment analyses-tu ce passage du film où le personnage principal, le commissaire, va rendre visite à son ancien professeur d'Université et où ils parlent de la théorie et de la praxis ?

*Soto*. Pour moi, le plus important problème pour tout mouvement qui se dit révolutionnaire, c'est celui de la participation des travailleurs. C'est un peu de ça qu'il

est question dans cette scène. J'ai discuté avec des camarades et j'ai dit : « Je ne connais aucun document officiel de l'Unité Populaire sur la participation des travailleurs. » Pour moi, c'est une grave lacune et j'ai pris le risque de poser la question dans le film. Seulement j'ai eu le souci de poser cette question telle qu'elle se posait à Allende lui-même, parce qu'en tant que militant, je n'ai pas le droit, même si j'en fais la critique, de me placer au-delà des instruments dont disposait Allende. Cela dit, il est vrai qu'Allende, pas plus qu'aucun parti politique, n'a posé ce problème de façon claire. Quand je lis, par exemple, un article très savant de Rossana Rossanda (qui avait fait un voyage au Chili pour *Il Manifesto*) sur le coup d'Etat, cela m'agace et m'amuse à la fois, parce qu'il est clair qu'elle a fait ce voyage au Chili pour embarrasser Allende. Je crois qu'elle a déjeuné avec lui et qu'ils ont parlé (le dialogue est reproduit dans *Il Manifesto*) de la participation des travailleurs. Et seulement là-dessus. Pourquoi ? R. Rossanda a visité plusieurs usines chiliennes pour discuter avec les ouvriers. Elle posait des questions du genre :
— Après l'Unité Populaire, vous pensez que vous êtes mieux ?
— Oui, madame, beaucoup mieux.
— Pourquoi ?
— Parce que notre usine est nationalisée, c'est-à-dire qu'elle appartient aux ouvriers. C'est une usine chilienne.
— Et ça signifie que vous êtes les patrons ?
Après une légère hésitation, l'ouvrier répond :
— Oui. Il y a un Conseil d'administration et dans ce Conseil, il y a six camarades ouvriers.
— Bon. Mais la majorité du Conseil est composée d'ouvriers ?
— Non, madame.
— Mais le nombre, c'est important, non ?
— Oui, madame, c'est très important. Il y a par exemple quatorze membres et, parmi eux, six ouvriers. C'est important.
— Mais, par exemple, est-ce que vous pouvez changer les salaires, dire que si aujourd'hui vous touchez tant, à partir de telle date, vous allez toucher tant ?
— Non, madame. Ça, on ne peut pas.
— Bon. Mais est-ce que vous pouvez changer la cadence de fabrication, l'organisation du travail ?
— Non, madame. Nous ne pouvons pas, nous, changer cela.

Vous voyez, ce type de questions, cet interrogatoire, c'est très malin, parce que c'est fait par une intellectuelle qui connaît déjà les réponses. Et c'est pour cela que ça m'irrite. Mais ce problème de la participation des travailleurs, il fallait le poser, en le reliant à celui de l'Etat.

On a beaucoup soutenu l'Unité Populaire en France parce qu'on pensait que cela signifiait « destruction de l'appareil d'Etat ». Dès le début, je me suis dit : « Pourquoi donc cette « expérience chilienne » passionne-t-elle tant en dehors du Chili ? Je connais des gens, à l'étranger, en Europe, je sais qu'ils sont intelligents, qu'ils ne soutiennent pas seulement le Chili par gentillesse ou par romantisme, ils sont trop rationnels pour ça, ils voient quelque chose là-dedans que moi je ne comprends pas très bien. » Et au début 1972, quand Allende a commencé à être débordé par la situation, alors, j'ai compris. J'ai compris qu'il y avait de la part du peuple un élan créateur extraordinaire, l'invention de quelque chose de nouveau, de différent de tout ce qui se passait ailleurs en Amérique latine. Et c'est évident que s'il y a un pays qui arrive à changer tous les rapports sociaux connus, c'est quelque chose d'incroyable. Ce n'était ni le système yougoslave d'autogestion, ni la bureaucratie stalinienne, c'était quelque chose de nouveau. C'est pour cela que je vous parlais de ce bidonville. Et c'est cette leçon que tire le chef de la police politique quand il dit : « En octobre, je viens de comprendre un peu les masses, je viens de comprendre qu'elles ont des leçons à me donner et je ne le comprends que maintenant, parce que jusqu'à présent je n'étais qu'un théoricien, un type qui ne connaissait le marxisme que dans les bouquins. » Et tous les dirigeants de l'Unité

Populaire étaient un peu comme ça : des théoriciens qui jouaient à la pratique. C'est pour cela que le personnage dit : « Je crois qu'aucun dirigeant, même au nom de la bureaucratie la plus sacrée, ne doit prendre la place des masses. » Mais à ce moment-là, mon personnage ne peut pas encore formuler très clairement ce qu'il a commencé à comprendre. Pour en revenir à la scène avec le professeur d'université, c'est une scène où j'ai mis tout ce que je viens de dire, mais d'une façon un peu hermétique, à la façon d'un discours technique « entre marxistes ». C'est que je ne voulais pas qu'on puisse se servir de cette scène contre l'Unité Populaire. Mais ce que dit le professeur est quelque chose de très simple. C'est que si on fait la révolution et que ça aboutit à dire au patron d'une grande industrie qu'on va nationaliser son industrie, que c'est l'Etat qui va prendre sa place et que lui va devenir ouvrier, on peut dire que rien n'a changé. Je veux bien que l'Etat redistribue la richesse, fasse une redistribution généralisée, mais ça, précisément, c'est la bureaucratie d'Etat. Et dans l'expérience chilienne, il y avait aussi autre chose, par exemple ce que j'ai appelé le « pouvoir populaire ».

*Cahiers.* C'est une chose qui traverse le film, cette potentialité énorme de création, d'invention des masses, qui n'est jamais sollicitée par l'Unité Populaire, sinon sous une forme défensive : il y a une crise, on appelle les masses au secours mais on ne leur donne jamais la possibilité de trouver elles-mêmes la solution des problèmes. Tu nous as parlé de la Yougoslavie et de l'U.R.S.S. comme modèles à éviter. Mais tu ne parles jamais de la Chine...

*Soto.* C'est parce que je connais très mal l'expérience chinoise. Très mal.

*Cahiers.* Ce que tu dis de la participation des ouvriers au pouvoir, aussi bien au niveau de l'usine que de la commune, ce sont des expériences qui se déroulent aujourd'hui en Chine.

*Soto.* C'est ce qu'on m'a dit et je suis d'accord avec ça. Mais moi, je ne peux parler que de ce qui était connu au Chili au moment de l'Unité Populaire. Or, on parlait beaucoup de la société yougoslave ou soviétique. Quelqu'un comme Allende était très attaché à la Yougoslavie, pays où il avait fait plusieurs voyages et où il avait beaucoup d'amis. Autre chose : je n'étais pas au Chili pendant la visite de Castro, mais on m'a dit que devant la foule, au Stade national, il a fait un grand discours où il a demandé : « Au moment de la révolution, au moment de la bataille, qui tire le plus vite les leçons de la situation, qui apprend le plus vite, le peuple ou la droite ? » La foule a crié : «Le peuple ! » Castro a dit : « Non, c'est la droite » : C'est un peu ce que dit le commissaire quand il dit : « Il faut avantager les classes moyennes, sinon elles vont servir de base au fascisme. » C'est vrai que la droite apprend très vite ce qu'elle doit faire. Ce qui s'est passé au Chili l'a bien montré.

*Cahiers.* Est-ce que tu peux nous parler de ton prochain film ?

*Soto.* C'est un film différent en tout de *Métamorphose*. Il faut envisager la bataille contre la junte fasciste, là-dessus il n'y a aucune ambiguïté. Il faut montrer l'appareil fasciste dans un film simple, accessible. Je crois qu'on peut montrer les souffrances qu'ont endurées les masses. Il suffit de voir la tête des réfugiés dans les ambassades à Santiago : il n'y a pas d'ouvriers parmi eux. Ce sont les ouvriers qui subissent le plus la répression. Ce n'est pas nouveau pour moi ; lorsque j'étais encore adolescent, j'avais compris, au moment d'un tremblement de terre (comme il y en a souvent au Chili), que ceux qui sont le plus touchés, ce sont toujours les ouvriers, parce qu'ils sont très mal logés, dans des maisons très pauvres, très fragiles. Quand il pleut, c'est une tragédie pour eux. Pour nous, intellectuels de gauche, la pluie c'est presque une rigolade, c'est romantique, on peut faire de la poésie avec ça. Pour eux, c'est une tragédie, les inondations, etc. Il se passe la même chose pour la répression politique : qui paie le prix le plus élevé ? la classe ouvrière, évidemment ! Je vois mal un ouvrier, intimidé, parlant son langage à lui, arriver dans

une ambassade et dire : « Monsieur l'Ambassadeur, je suis en danger et j'aimerais bien trouver refuge dans votre ambassade. » Bref, il n'y a pas d'ouvriers réfugiés. C'est pour ça que je dis que je vais plutôt essayer de montrer les sacrifices des masses. Je sais bien qu'on va critiquer le film parce que ce sera un film « à grand spectacle » et qu'un film de ce genre ne peut pas, dit-on, être politique. Mais je crois que ce n'est pas vrai et ce sont les masses chiliennes qui m'en ont convaincu. Dans la mesure où on veut faire un film qui soit une fresque, un tableau de la situation politique, avec des personnages concrets, ce qui est grave, inexcusable, c'est de laisser les masses en dehors du film. C'est alors qu'on triche et qu'on retombe dans le pire cinéma américain, avec pour tout personnage, tels généraux, tels dirigeants, tels flics, etc.

*Cahiers.* Là, tu fais une critique de *Z* ?

*Soto.* Entendons-nous bien : c'est sûr que les généraux existent, que les dirigeants politiques, les flics existent. Mais si vous ajoutez les masses, c'est toute la portée du film qui change considérablement. Mais comme moi-même je n'ai jamais essayé de faire cela au cinéma, je ne peux vous assurer du résultat. Mais je vais essayer de le faire. Le personnage principal de mon film, ce seront les masses. C'est pourquoi je dis honnêtement que *Métamorphose* est encore un film bourgeois à propos de quelques personnages qui sont des bourgeois, avec en plus quelques ouvriers qui parlent dans le film. Maintenant, je vais faire le contraire, le personnage principal, ce seront les masses et j'y ajouterai quelques personnages du genre Pinochet. Je vais montrer des chars, des blindés, mais pas contre des dirigeants politiques mais contre une usine, c'est-à-dire contre mille ouvriers. Mais je ne peux pas dire encore grand-chose parce que la résistance chilienne a été vraiment improvisée, due au courage des masses, à leur capacité de création. Je voudrais qu'on me comprenne bien : jamais je n'ai voulu faire de démagogie. J'accepte les choses quand je les comprends bien. Aujourd'hui j'ai le sentiment de mieux les comprendre : les masses ont improvisé leur combat sans direction. Elles ont payé un prix très lourd. Elles ne se sont pas réfugiées dans les ambassades. Le film que je veux faire devra être structuré de telle manière que quelqu'un qui n'a jamais entendu parler du Chili, d'Allende, de l'Unité Populaire, puisse comprendre de quoi il s'agit. Je prends en charge toutes les explications : le programme de l'Unité Populaire, ce que nous avons voulu faire, l'affrontement avec la droite, etc. On part du 4 septembre 1970 et on finit le jour des obsèques de Pablo Neruda, le 24 novembre 1973, qui est à mon avis un événement énorme.

*Cahiers.* Comment te situes-tu par rapport à la Résistance chilienne pour ce projet de film?

*Soto.* S'il y a un profit économique réalisé par le film, il ira à la Résistance chilienne et les dirigeants de l'Unité Populaire en feront ce qu'ils voudront. On ne peut aider à l'unité qu'en ayant une attitude unitaire. Si on prend une position sectaire, il est évident qu'on va favoriser le sectarisme. Or nous sommes à l'heure de l'unité. A propos du sectarisme, il ne faut pas oublier que notre mère-patrie, c'est l'Espagne. Je crois au caractère espagnol. Vous, Français, vous êtes plus logiques ; même le sectarisme français, on peut le suivre, le comprendre, discuter avec. Mais le sectarisme espagnol, c'est la pire violence, une violence héritée de la chrétienté, du Moyen-Age, une violence où personne ne s'écoute, où personne ne se comprend, même à propos de la plus petite chose. Du côté de l'Espagne, tout est plus passionnel, beaucoup moins logique. C'est ça aussi le caractère chilien : on peut te tuer pour un rien.

René Allio.

A propos de
*Rude journée pour la reine.*



*Avertissement.* Ce texte de René Allio, pas plus que celui qui lui fait suite n'est une explication ou une critique du film *Rude journée pour la reine.* Leur objet est plutôt de poser les jalons d'un débat (à poursuivre) entre nous et certains cinéastes qui travaillent « dans le système ». A la suite de plusieurs conversations entre René Allio et nous, avant et après la sortie de son film, nous étions parvenus à un premier entretien qui ne nous satisfaisait ni les uns ni les autres. Nous avons demandé à René Allio d'en prendre en charge la re-rédaction en l'axant autour de trois points dont nous pensons qu'ils sont les plus cruciaux (ceux sur qui le débat est le plus enrichissant) et qui sont : le travail d'enquête préalable au film, la représentation de la politique et le mode d'inscription de la positivité. Pour plus de clarté, les notes du texte de R. Allio ont été reportées à la suite de celui-ci.
S.D.

Je suis parti d'un texte assez court, une douzaine de pages, pas consécutif à une enquête, mais venant de souvenirs, de lectures, de faits, connus ou vécus, se rapportant de près ou de loin à ce type de conflit familial (au demeurant très commun). Bien entendu, ce texte était préparé par des notes, des réflexions ou des conversations au cours des quelque deux ou trois mois qui avaient précédé sa rédaction. Et par le désir de retourner faire un film en banlieue.

Ce texte contenait déjà la fable mais il ne prenait pas encore parti sur la manière dont le récit serait conduit et il ne décrivait que quelques péripéties. Il posait en tout cas l'existence de deux registres : réel et imaginaire. Le scénario restait donc à faire, un peu comme lorsqu'on est devant une courte nouvelle qu'on a décidé d'adapter pour le cinéma.

Pas tout à fait cependant, puisque l'idée du cinéma était là, présente depuis le départ, et que ce texte n'était pas seulement fait pour raconter en termes cursifs une fable, mais aussi le film que l'on se proposait de tirer de cette fable. De ce point de vue, il devait constituer un outil de travail pour pouvoir accrocher un financement. Il devait pouvoir être montré à des distributeurs, des producteurs ou des financiers. Et il a servi ainsi auprès des distributeurs français, du distributeur allemand, de la Télévision allemande (W.D.R.) et de l'O.R.T.F., en attendant de leur remettre le scénario final.

Pour arriver à celui-ci, je souhaitais augmenter le nombre de ceux qui pourraient y collaborer, par rapport à mes films précédents. Je pensais que c'était l'intérêt de celui-ci et de son propos, que la part d'inventions, d'intuitions ou d'observations ne soit pas ma seule part personnelle mais qu'elle se vérifie, se contrarie ou s'augmente par des apports du même ordre venant d'autres que moi, étant posé un minimum de connivence (pas seulement artistique) et de choix communs au départ.

Bernard Chartreux devait être le collaborateur principal, comme Jourdheuil l'avait été sur *Les Camisards :* dramaturge (au sens où l'on emploie ce mot dans le travail théâtral), mais, comme Jourdheuil, il devait aussi écrire et inventer, et pas seulement critiquer et commenter. Dès avant d'écrire le premier texte et au moment où le projet n'était qu'une histoire que l'on raconte quelquefois aux autres pour l'éprouver et la perfectionner, je savais que Jacques Debary et Olivier Perrier joueraient les rôles qu'ils ont interprétés et, bien évidemment, ce qui était dit ou inventé pour ces personnages s'en ressentait. C'est ainsi que Jeanine Peyré, enseignante, épouse de Jacques Debary, s'amusant de cela, proposa de travailler avec nous, en pensant plus particulièrement à ce qu'elle pourrait apporter pour le personnage d'Albert (et elle apporta beaucoup), et se joignit à l'équipe.

J'avais demandé à Olivier Perrier, pour sa part, d'intervenir dès le travail du scénario et d'apporter tout ce qu'il pensait pouvoir être utile à son personnage et à son interprétation. Olivier Perrier et sa femme, Dany Perrier, enseignante, étaient alors, et depuis des années, fixés en Lorraine. Olivier avait travaillé à ses débuts au Théâtre Populaire de Lorraine. Deux mois avant la période dont je parle, il avait fait un « montage » avec quelques camarades comédiens amateurs à propos d'un « jeune délinquant » (J.-P. Bauer) qu'on venait, après son arrestation consécutive à une bagarre, de transférer en asile psychiatrique (il a été libéré depuis, non sans difficultés). Ils le jouaient dans les M.J.C. ou ailleurs, quelquefois en plein air. Olivier avait donc un contact, par ce travail et par le canal de militants gauchistes, avec les jeunes. Il a raconté ce projet de scénario à l'un d'eux, qui avait eu avec l'ordre public le même genre de démêlés que notre personnage, en lui demandant des commentaires ou des idées. André Viola, c'est son nom, lui remit au bout de quelques jours un texte d'une quinzaine de pages qui raconte

une sortie de prison et le projet (et l'exécution du projet) d'enlèvement de la fille qu'il aime, malgré l'hostilité des parents de celle-ci. Ce texte est très beau. Nous l'avons utilisé tel quel, comme je l'avais fait des mémoires de J. Bonbonnoux dans *Les Camisards*. Il constitue, dans le film, tous les passages où l'on entend la voix *off* de Julien (sauf le dernier que j'ai écrit après coup, au moment du montage, pour accélérer les péripéties nocturnes du finale).

Enfin, de son côté, Dany Perrier avait interviewé trois ouvrières, dont deux étaient des militantes, en leur demandant de parler de la vie de tous les jours, de la vie familiale, du travail, de l'imagination. Avec la troisième, Janine Pszonack, ce travail a été plus poussé : Dany lisait des parties du texte de départ et Janine en faisait ensuite le commentaire, développant pour elle-même les thèmes qu'elle en tirait ou qu'elle y amenait. Ce texte aussi est très beau. Janine y parle avec beaucoup d'humour, et d'émotion aussi, de la vie quotidienne d'une femme du peuple. Ce texte a nourri des séquences par des notations, donné des idées de séquences nouvelles, et le texte final où Jeanne parle des rêves de son enfance et du bleu du ciel, en est tiré [1].

Pendant ce temps, avec Chartreux, nous faisions un travail sur les relations et les fonctions respectives de la partie rêve et de la partie réalité. C'est à peu près de ce moment qu'est venu le choix d'une forme de récit qui ne fonctionnerait pas comme une narration d'épisodes, reliés par un « déroulement logique », mais sur la juxtaposition de parties (états, moments, scènes), les relations s'instaurant entre elles tenant lieu de narration. L'idée était que ce que le spectateur sentirait évoluer serait moins le récit proprement dit que la connaissance, qu'il acquerrait peu à peu, des faits et des personnages à travers ce système de relations qui ferait circuler, dans tous les sens et dans tous les registres, de plus en plus d'informations dans le film. Bien entendu nous avions dans l'idée d'aboutir ainsi à une forme de récit « épique », et celui des *Camisards* (à part le double registre), avec l'interaction des différentes façons de rendre compte des faits (langage des nobles, langage de Combassous, description de la vie quotidienne de la troupe) ne fonctionnait pas très différemment.

Après cette première phase de travail, nous avons regroupé et inventorié tous ces matériaux de base, en y joignant les articles de *France-Dimanche, Ici-Paris, Le Meilleur, Détective, Historia,* etc., que j'accumulais depuis quelques mois (sans compter les faits divers dans la presse quotidienne et leurs commentaires dans la presse hebdomadaire : par exemple, le coup de fusil de la patronne de bistro de la Courneuve sur un jeune consommateur trop bruyant). Avec Chartreux nous avons commencé à écrire une continuité, en même temps que des textes « hors film » si je puis dire, où nous nous racontions les vies de chacun, la journée ordinaire de Jeanne, et des textes pour le film, séquences réelles ou imaginaires dont toutes, tant s'en faut, n'ont pas trouvé place dans le scénario.

Trois mois après la rédaction du premier texte, je me retrouvais avec un dossier assez volumineux où tous ces matériaux se trouvaient reclassés dans la chronologie de la continuité, et c'est à partir de là que j'ai retrouvé une démarche plus personnelle pour écrire le scénario définitif (qui n'est après tout qu'une façon de se raconter le film avant de le faire, et pour se préparer à le faire — c'est pourquoi la valeur littéraire d'un scénario n'a pas grande importance), tout en continuant à faire des lectures aux autres au fur et à mesure que j'avançais [2].

Puisqu'il s'agit ici de rendre compte du travail effectué dans *Rude journée pour la reine* et, à travers celui-ci, de s'expliquer (et pour soi) plus généralement, je voudrais revenir sur cette question du travail « personnel » dans une production artistique où l'on veut aussi prendre parti. Tant que les considérations sur le

contenu idéologique et la valeur politique (qui d'ailleurs peut changer avec la conjoncture) sont conduites à partir de l'extérieur par ceux qui y décryptent des sens (critiques, analystes, sémiologues, etc.), tout va de soi. Il y a toujours un contenu idéologique des œuvres, que leurs auteurs en soient conscients ou pas (et à la limite, peu importerait) ; il y a toujours du sens.

Les choses se passent tout différemment si on les considère de l'intérieur de la demande artistique, si celui qui pose le problème est celui-là même qui invente. S'il veut, ce faisant, assumer une position idéologique et la traduire dans des formes, le voilà au centre d'une inconfortable contradiction : comme « poète » (au sens large), il ne peut pas ignorer la nécessité de se rendre libre au-dedans de lui-même quand il invente [3], comme individu prenant parti, il sait que ses choix n'entraînent pas moins de refus que d'actes positifs.

Ce débat, installé dans ce que nous faisons, entre un contenu assumé, une prise de parti — bref, du sens — et autre chose qui n'est pas du sens (pour soi, à ce moment-là, en tout cas) et qui a besoin de toute sa place, ce débat ne débouche sur aucune solution simple et pratique et il n'y a pas de système (au contraire de ce que semblent croire beaucoup de ceux qui appellent souvent Brecht à la rescousse) qui permette de l'esquiver [4]. Aussi changés que nous soyons, nous demeurons pour une bonne part engagés dans nos origines, l'idéologie dominante n'a pas joué un mince rôle, continue à ne pas jouer un mince rôle, dans nos inconscients, et notre libido est encore petite-bourgeoise ou bourgeoise selon les cas. Pourtant c'est avec elle que nous devons imaginer, même si c'est elle aussi qu'il nous faut changer. A moins de renoncer à ce débat, de s'en débarrasser plutôt. Mais comment ? Par là aussi nous sommes dans l'histoire ; aujourd'hui il n'est pas possible de produire innocemment [5].

Il n'y a aucun des films « politiques » tournés ces dernières années où, sous le sujet apparent (politique), ce ne soit pas ce débat qui constitue le vrai sujet (et non moins politique) [6]. C'est de ce point de vue en particulier que la question de l'implicite et de l'explicite devrait aussi être abordée. Et puisqu'il faudra y revenir, *Rude journée pour la reine* c'était une façon de parler de cela ; le débat de Jeanne étant un peu celui-là, même si les termes en sont inversés (c'est sa culture qui est bourgeoise, pas son être). Je suis quelquefois un peu surpris de la façon dont les critiques et les spectateurs cinéphiles parlent du contenu politique des films. Tout se passe en effet comme s'il s'agissait, pour les juger de ce point de vue, de les ramener à un modèle idéal (qui varie d'ailleurs subtilement avec les groupes). Ce modèle n'est décrit nulle part mais il se déduit en quelque sorte négativement des commentaires, des critiques et des analyses faites à partir des films existants.

Sur ce lit de Procuste, les œuvres ne peuvent être que trop courtes. On dirait en effet que le film politique idéal rendrait compte de tout à la fois et à tous les niveaux, satisfaisant aux exigences les plus contradictoires, constituant une somme de toutes les réponses à toutes les questions posées par les implications de la lutte des classes dans le domaine de l'art et de la culture, il délivrerait en même temps un message clair et précis, concis et efficace, pour chaque spectateur (y compris pour ce spectateur populaire dont le spectateur intellectuel se fait instantanément — et sans que celui-ci le lui ait demandé — le défenseur et l'interprète) [7] qui s'y sentirait concerné et mobilisé et pourrait repartir ainsi, soulagé et armé, vers les luttes et les problèmes que la vie sociale lui réserve [8].

Pour en revenir, plus platement, à cette contradiction dont je parlais à l'instant, dans l'auteur du film, elle renvoie évidemment à un conflit plus général et semblable (dont elle est un écho), sur le terrain artistique et culturel, entre produc-

tion de l'idéologie dominante et recherches pour un art différent fait à partir de choix idéologiques différents.

La première fonctionne à plein rendement (artistique et économique) et les acquis, les modèles, les systèmes de codification, les conventions dramaturgiques que constituent les divers « genres » et leurs différents registres stylistiques) la galerie des personnages (et des péripéties convenues) y déchargent les « créateurs » d'autant de problèmes pour leur permettre de ne se consacrer qu'à l'« art » (qui du coup, dans bien des cas, se limite au savoir-faire). La seconde ne fonctionne pas à plein rendement, ni artistique, ni économique. Les modèles y sont rares (parce que les situations où ils ont été produits ne sont pas la nôtre), les choix stylistiques n'y vont pas de soi, tout y est à inventer et à vérifier, film après film, avec des réussites inégales et des efficacités fragmentaires. Chaque film, dans l'œuvre de chacun, ne pouvant en aucune façon constituer jamais une somme, mais une partie de la recherche (celle des formes et celle du contenu), tous les films de cette recherche ne devant pas être regardés comme des batailles isolées, mais comme constituant un front d'ensemble, varié certes mais moins disparate qu'il n'y paraît et où, surtout, les réussites (rares) et les échecs (plus nombreux) n'ont pas le même sens que dans l'autre production.

Devant cette invention d'un art progressiste, les cinéastes sont un peu dans le cas de cet homme sans expérience, dont parle Mao Tsé-toung, à qui incomberait la conduite des combats : il devrait subir un certain nombre de défaites (c'est-à-dire acquérir de l'expérience) avant de bien comprendre les lois de la guerre.

La conduite de la guerre n'incombe pas aux cinéastes mais ils peuvent se demander en quoi, à leur place, étant ce qu'ils sont, ici, aujourd'hui, ils peuvent contribuer au changement. Il me semble pour ma part que c'est déjà et d'abord en n'ayant nulle honte d'être artistes, en n'assumant que ce qu'ils sont capables de faire le mieux ; ce sont des objets artistiques, et en s'entêtant pour que, surtout s'ils prennent parti, ce qu'ils font demeure des objets artistiques [9]. Poser des questions, en effet, chercher des explications, décrire la vie des hommes ne suffit pas, même si on le fait avec amitié, dénoncer l'exploitation ne suffit pas, même si on le fait avec violence, si l'on ne fait pas sentir aussi que la vie peut être bonne pour les hommes et déjà par le plaisir de l'art, peut-être seul bon moyen dont nous disposions pour cela.

Il me semble que, partant de là, ils ne peuvent que découvrir assez vite que, si l'on a changé de point de vue, le problème ne devient pas tant de changer de sujets de films que de se changer soi. Il leur faudra sûrement admettre que ce changement devra jouer un rôle principal dans leur travail et que leur production ne pourra se réduire quelquefois, sans dommage, à en refléter la seule trace. Mais soi, comme première cible, même si c'en est une moins voyante, moins prometteuse de batailles spectaculaires, ce n'est déjà pas si mal.

J'accepte volontiers pour ma part que, au plan politique, un travail artistique paraisse déboucher sur des résultats limités ou des changements d'apparence modeste ; les critères, même politiques, auxquels on mesure en art les réussites de cet ordre ne peuvent pas être les mêmes que ceux auxquels on mesurera par exemple l'efficacité d'un tract [10]. La durée y joue un tout autre rôle, et l'évolution de la conjoncture [11].

Plus important me paraît que ce travail implique un point de vue juste, une direction juste, qu'il parle des hommes et des faits avec justesse et vérité, même si ce sont des faits d'apparence mineure, qui renvoient à des changements pas toujours éclatants [12], ils ne me paraissent pas moins importants. Ils me parlent davantage des hommes comme ils sont, et je les crois plus propices à être décrits avec réalisme [13].

Quant à l'idée d'un art didactique, chère aux brechtiens de stricte obédience, si on l'entend dans le sens d'une prise de parole, grâce à l'art, de quelqu'un qui détiendrait un savoir et le dispenserait ainsi aux ignorants opprimés pour leur bien [14], j'avoue que j'ai beaucoup de peine à la considérer avec sérieux. Je crois que l'activité artistique n'a de chance de véhiculer quelque enseignement valable que si elle reflète le trajet parcouru, pour s'enseigner lui-même, par celui qui y parle, et s'il ne l'impose pas [15].

Après ces points de vue théoriques et généraux, mais qu'on voudra bien, je l'espère, voir reflétés plus pratiquement dans *Rude journée pour la reine*, et puisque ce qui vous avait paru intéressant de retenir de notre conversation sur le film, après l'« enquête », c'était ce qui concernait la politique et la positivité, je voudrais essayer de revenir sur ces deux points, plus précisément à propos du film puisque j'ai le sentiment de les avoir déjà abordés dans ce qui précède.

En quoi *Rude journée pour la reine* parle-t-il de politique ? Il me semble que c'est d'abord parce qu'il est le reflet, dans cet ordre de préoccupations, de ceux qui l'ont fait et d'une bonne partie de ceux qui l'ont joué, et parce qu'il constitue ce avec quoi ils ont cherché à voir et à comprendre en travaillant à le représenter, pas seulement pour le spectateur mais aussi pour eux-mêmes, comment ça fonctionne, dans la vie de tous les jours, l'idéologie dominante. Et particulièrement dans la cellule familiale, là où elle est à ce point intériorisée qu'elle sous-tend tous les rapports, y compris ceux de la parenté. Là où elle les conforme à ce point que, déjà, le petit d'homme qu'on y élève pour l'envoyer bientôt prendre docilement sa place dans la production, la femme qui y travaille avec dévouement et abnégation, rencontrent, gérés par le père (petit chef et pas moins exploité) tous les modèles de l'oppression qui fonctionnent à l'extérieur pour le bénéfice de l'ordre social existant.

Il me semble que c'est aussi en faisant un inventaire parodique des représentations de cette idéologie dans les média, en montrant leur affligeante pauvreté, en même temps que le rôle qu'elles arrivent à jouer. Ou encore en montrant comment le comportement d'un homme jeune qui, en refusant cet ordre familial, remet de proche en proche un ordre plus général en question. Ou encore avec des notations plus modestes sur les gestes de la vie de tous les jours, en décrivant une mentalité petite-bourgeoise dont la généralisation et l'emprise sont un trait dominant de la vie politique française.

Et enfin, aussi en racontant les péripéties d'un débat à travers lequel, contre sa propre imagination sournoisement dévoyée, une femme du peuple agit finalement, non pas dans l'intérêt de l'ordre mais dans celui qui le remet en question.

Comment ou pourquoi la positivité est présente dans le film et qu'est-ce qui demeure de positif de son propos ?

Je peux répondre à la première partie de la question en parlant du personnage de Julien : aux représentations dévoyantes qui habitent Jeanne et à ses terreurs, il répond par un *faire*, un langage pratique, une détermination pour atteindre le but fixé qui les rendent dérisoires et, finalement, ramèneront Jeanne à elle-même. Je peux parler aussi du changement qui s'opère en Jeanne après qu'elle se soit décidée à agir, et comment il en est rendu compte dans le film : d'une part, par ses comportements dans la réalité où, détendue, on la voit enfin capable d'humour (avec Albert) ou de décision (quand c'est elle finalement qui doit prendre en main la fuite d'Annie), et d'une autre part, dans le rêve où, dans le triomphe de l'acte généreux enfin accompli, s'illustrent toute l'indulgence, toute la compréhension, toute la générosité et tout le sens de la vie qu'il vient de lui rendre.

Enfin, je peux parler du finale où, grâce à Jeanne, les deux jeunes gens commencent une vie choisie, bien à eux (et bien sûr, on ne va pas imaginer qu'elle sera sans problèmes), et où Jeanne, ménage fait, s'asseoit un moment dans sa cuisine et pense à ses vrais rêves, pas les rêves bourgeois qu'on lui a mis dans la tête, mais les rêves venus de sa propre nature, de son être vrai, de la petite fille d'ouvrier qu'elle était.

Il m'est plus difficile de répondre à la deuxième partie de la question (qu'est-ce qui demeure de positif dans le propos du film ?) parce que cela dépend bien moins de la justesse de ce propos que de la réussite de son exécution, et donc, avant tout, de l'art avec lequel il a été fait. Il m'est difficile aussi d'en juger par moi-même (il faudrait pour ça encore un peu plus de recul dans le temps). Pour le moment, c'est bien davantage aux autres de le faire, et je n'ai pas l'intention de leur en contester le droit.

René ALLIO.

## Notes.

1. J'avais pour *Pierre et Paul* utilisé une interview semblable, celle d'un chef de chantier formé sur le tas, qui m'avait parlé pendant près de deux heures de son travail et des conditions de son travail. On peut considérer que les divers « journaux » des camisards, ainsi que d'autres documents d'époque, ont joué le même rôle dans notre travail pour *Les Camisards*. Pour autant, je ne crois pas qu'il faille systématiser la recherche de documentation ; elle dépend de chaque sujet — et nous constituons nous-mêmes des magasins d'enregistrement non négligeables.

2. En réalité, dans la production d'un film, le scénario a bien d'autres usages, et si différents (raconter le film à des financiers, aux membres de l'avance sur recettes, aux distributeurs, aux journalistes, à l'équipe technique, aux acteurs) qu'il faudrait presque un texte différent pour chacun de ces usages, efficace pour chacun. Je suis sûr, si c'est bien du même film qu'il est question à travers chacun des textes, que cela constituerait une excellente critique du scénario et du récit. Il faudrait prendre le temps de le faire.

3. « Penser n'est pas rêver. La pensée, aride, habite un désert d'images. Et de même, imaginer n'est pas penser, fabriquer des images qui viendraient après coup vêtir des idées. Il ne doit pas exister pour l'image poétique de pensée préalable qu'elle serait chargée de traduire... »

Bachelard.

Il est vrai que Bachelard parle ici de l'image poétique, mais je ne crois pas que cette réflexion perde beaucoup de sa valeur à propos d'autres démarches que celle du poète.

4. Le système « brechtien » n'est probablement que ce avec quoi Brecht a résolu le problème pour lui-même. En tous les cas, le fait qu'il parle rarement de cet aspect de la question n'implique pas qu'il suffise, pour œuvrer comme lui, de faire les mêmes choix politiques, de savoir travailler avec les autres, d'oser prendre de bonnes idées à d'autres, de choisir les hommes contre les héros, la science contre la religion diffuse, d'étudier les grands classiques, de décrire la réalité sociale et de montrer l'exploitation — il faut aussi être poète.

5. Pas plus dans le domaine d'un art qui veut prendre parti que dans celui d'un art délivré du sens et du discours logique, où l'inconscient, libre, prendrait la parole violemment et sans fard. De ce point de vue (de la tentation d'une création innocente) on comprendra, étant donné les préoccupations que je viens d'exposer, que je puisse éprouver beaucoup de curiosité pour le cinéma qui se réclame de cette délivrance (Arrabal, Garrel, Schroeter, les recherches de l'*underground* américain). Je ne peux pas dire malheureusement que je n'y ai pas trouvé de fard, mais souvent, au contraire, beaucoup de roublardise esthétisante (et d'un contenu idéologique sans surprise) auprès de laquelle les recherches du cinéma engagé paraissent justement, si plus maladroites (et pour cause, elles s'appuient sur beaucoup moins de modèles), en tous les cas moins complaisantes. N'importe. Il me semble que le cinéma ne serait pas l'art vivant qu'il est s'il y manquait cette recherche. Mais cette opinion ne m'empêche pas de penser que, s'il faut du courage pour laisser parler son inconscient, il n'en faut pas moins pour prendre parti, et que si l'on doit écouter là où ça parle en soi, ce devrait être avec beaucoup d'esprit de contradiction.

6. Vrai surtout pour les fictions (même quand elles se donnent des airs de documents) : *Tout va bien, Coup pour coup, Beau Masque.* Par exemple, pour *Tout va bien*, le plus intéressant ne me semble pas se passer au niveau de ce que l'influence de Brecht a changé (le renoncement à travailler seul) dans les formes habituelles de Godard (le film donnant son propre faire comme objet de regard), mais au niveau de ce dont Godard a toujours parlé, et toujours bien parlé : les rapports de l'homme et de la femme. Et il me semble que ce n'est pas un hasard si là où *Tout va bien* parle le mieux de politique, ce n'est pas dans les scènes de grève où j'entends et j'apprends ce que je n'ai pas besoin d'aller au cinéma pour entendre et apprendre et que m'ont déjà dit bien des livres et bien des journaux, mais une scène de petit déjeuner où un homme et une femme se parlent en même temps de leur travail, de leurs échecs et de leur amour.

Enfin, il n'est peut-être pas indifférent de noter aussi que le film qui a le mieux parlé de politique ces dernières années, devant le plus grand nombre de spectateurs (c'est-à-dire dans le système de production et de distribution des films tel qu'il est, devant les spectateurs tels qu'ils sont), c'est *Le charme discret de la bourgeoisie.* Rarement on a décrit avec autant d'impitoyable lucidité, aussi bien par la métaphore que par la notation objective, une classe sociale et les actes élémentaires (y compris ses rêves) dans lesquels elle se trahit. Pourtant aucune des catégories avec lesquelles nous parlons depuis des années d'art et de politique (sauf peut-être la « ruse ») n'opère vraiment pour rendre compte de cette œuvre. Un artiste y semble, en toute innocence, poursuivre ses obsessions et parler de ce qu'il sent, comme il aime en parler depuis toujours.

7. Surprenante non moins, dans les débats, l'ingénuité avec laquelle l'intellectuel se désolidarise et se sépare de la masse du « public » : « Est-ce que le public comprendra ? » dit-il, oubliant sur-le-champ qu'il en est partie intégrante. « Est-ce que vous avez compris, vous ? » — « Oui, mais... » Oui, mais lui, il est plus intelligent, plus cultivé, plus cinéphile, différent, quoi...

8. On peut regretter au passage, que dans ces considérations, il soit rarement fait état des conditions matérielles dans lesquelles se font les films (non pour nourrir une indulgence j'entends, mais une connaissance), ce qui n'est pas important pour tous les points de vue critiques, mais primordial si le point de vue est matérialiste. Comment, en effet, en bon dialecticien, commenter valablement et critiquer efficacement une production cinématographique faite ici et maintenant, poser des problèmes de choix, d'invention, d'exécution, d'art et de sens, dans la méconnaissance des conditions matérielles et économiques dans lesquelles les films sont produits, de la manière dont fonctionne l'appareil de production et de distribution qui vit de la marchandise-film, de la manière dont y circule l'argent ?

9. « L'intellectuel doit tout donner au peuple », dit Sartre. C'est bien pourquoi il ne faut pas qu'il quitte la place qui est déjà sienne, parce que là où il est inséré, où il travaille, là est le lieu de sa lutte et ce qu'il peut donner déjà c'est sa persévérance à faire prévaloir, là où il est, le point de vue de l'intérêt du peuple. Dans cette entreprise, il n'a pas de forces en trop et il serait vain qu'il les dépense à aller installer ses outils ailleurs pour faire un autre travail que celui qu'il sait déjà faire.

10. Bien évidemment, je parle ici de films de fiction et je n'ignore pas que l'on peut faire des films comme des tracts, qui s'inscrivent autrement dans la conjoncture, qui ne requièrent pas moins d'art pour remplir leur propos, et ne crois pas pour autant que les uns excluent les autres, ou que qui fait les uns ne saurait faire les autres. Mais c'est à propos d'un film de fiction et du secteur de l'activité cinématographique dans lequel il s'inscrit que la discussion est engagée.

11. Il faut au moins quelques mois pour concevoir, éventuellement écrire, financer, préparer, tourner, monter, distribuer et voir le public rencontrer un film de fiction. Cela ne peut pas ne pas influer sur l'inscription du propos dans le contexte général, social et politique si souvent réclamé aux cinéastes. D'ailleurs c'est au propos, quelquefois, de devoir attendre la conjoncture. Quel jeune cinéaste un peu conscient des années 50 n'a pas rêvé d'un film « sur la guerre d'Algérie », prenant parti pour la cause juste de ceux qui se libéraient ? Pourtant ce film, c'était et c'est encore aux Algériens eux-mêmes de le faire et de le refaire. Le film français inspiré de ces mêmes événements devrait sûrement nous parler des petits Blancs, pas moins opprimés mais autrement, quittant l'Algérie pour toujours avec quelques hardes pour seul bagage. C'est peut-être aujourd'hui qu'on pourrait le tourner. Après ces quelques années écoulées, sa valeur politique ne serait pas moindre.

12. « La lutte des classes, que jamais ne perd de vue un historien instruit à l'école de Marx, est une lutte pour les choses brutes et matérielles, sans lesquelles il n'est rien de raffiné ni de spirituel. Mais dans la lutte des classes, ce raffiné, ce spirituel, se présentent tout autrement que comme un butin qui échoit au vainqueur ; ici c'est comme confiance, comme courage, comme humour, comme ruse, comme inébranlable fermeté, qu'ils vivent et agissent rétrospectivement dans le lointain du temps. Les remet en question chaque nouvelle victoire des dominants. Comme certaines fleurs orientent leurs corolles vers le soleil, ainsi le passé, par une secrète forme d'héliotropisme, tend à se tourner vers le soleil en train de se lever dans le ciel de l'histoire. Quiconque professe le matérialisme historique ne peut que s'entendre à discerner ce plus imperceptible des changements. »

W. Benjamin.

13. « Le réalisme n'est pas seulement affaire de littérature. C'est une grande affaire, politique, philosophique, pratique. Elle doit être déclarée telle et traitée comme telle. Comme une affaire qui touche à l'ensemble de la vie des hommes. »

B. Brecht.

14. « ... ce que les intellectuels ont découvert depuis la poussée récente, c'est que les masses n'ont pas besoin d'eux pour savoir ; elles savent parfaitement, clairement, beaucoup mieux qu'eux ; et elles le disent fort bien. Mais il existe un système de pouvoir qui barre, interdit, invalide ce discours et ce savoir. Pouvoir qui n'est pas seulement dans les instances supérieures de la censure, mais qui s'enfonce très profondément, très subtilement dans tout le réseau de la société. Eux-mêmes, intellectuels, font partie de ce système de pouvoir, l'idée qu'ils sont les agents de la « conscience » et du discours fait elle-même partie de ce système. Le rôle d'intellectuel n'est plus de se placer « un peu en avant » ou « un peu à côté » pour dire la vérité muette de tous ; c'est plutôt de lutter contre les formes de pouvoir là où il en est à la fois l'objet et l'instrument ; dans l'ordre du savoir, de la vérité, de la conscience, du discours... »

M. Foucault
dans « Entretien avec Gilles Deleuze »
dans le numéro de *L'Arc* consacré à Deleuze.

15. Ce que dit W. Benjamin dans un texte intitulé « Le Narrateur » (dans *Poésie et Révolution*) à propos de l'art de la narration, de la tradition orale avant d'être écrite, et de la façon dont il communique de l'expérience, ne me paraît, surtout s'agissant du cinéma, pas moins intéressant que ce que Brecht a construit sur le didactisme au théâtre. Il est difficile d'en tirer des extraits et le mieux serait de le lire en entier.

# Fonction critique. 2.

## *(Le peuple et ses fantasmes)*

Partons d'un fait nu : l'insuccès commercial du film. Insuccès non voulu par René Allio qui pensait toucher — sinon les larges masses — du moins le public petit-bourgeois qui, *au même moment*, fait un triomphe à *Cris et chuchotements*. On ne peut donc pas dire pour expliquer cet insuccès : film d'art, de ghetto, d'accès difficile. Ces excuses, longtemps brandies, ne sont plus satisfaisantes. Le phénomène important, nouveau, c'est au contraire que des grands succès commerciaux puissent être des films d'auteurs [1], difficiles voire traumatisants. *Cf.* Bertolucci, Ferreri, Buñuel, Bergman. Pas Allio (qui est pourtant connu).

Partons d'un autre fait. Pour nous (et pour toute une partie de la critique de gauche), *Rude journée pour la reine* est un film important, un film qui nous « regarde », ne serait-ce que parce que lui aussi, avec des images et des sons, il *critique* quelque chose. Il y a quelque temps, *Tout va bien* avait été un autre

1. Le film d'auteur, aussi déroutant soit-il, ne ruine pas le r a p p o r t imaginaire (relation duelle) du spectateur à ce qui s'inscrit sur l'écran. Dans ce rapport, il n'est jamais qu'un *œil en plus*. Le long du faisceau lumineux qui porte les images, il y a l'œil de verre du projecteur, celui (absent) de la caméra, l'œil réel du spectateur et celui (absent) de l'auteur, du maître. Quatre projections, *au moins*, en une. On peut parler pour le spectateur seul personnage réel en jeu, d'une sorte d'hystérie : *de lui* dépend que le discours de l'Autre ait lieu *pour lui*. Qu'il s'en aille et tout se fera aussi bien *sans lui*.

insuccès commercial, un autre film à nos yeux important, un autre décalage entre notre point de vue (il faudrait dire nos *intérêts*) de critiques et celui d'un public déçu et qui rechigna. Décalage que l'on ne pouvait plus mettre sur le compte de l'avance d'un cinéaste d'avant-garde et sur l'arriération du public puisque, voulant dire à ce public qu'on le trompait, Godard hier et Allio aujourd'hui cherchaient tout naturellement à le dire au *plus large* public.

Point commun aux deux films : l'idéologie. Comment la voient-ils ? Un peu comme ce qui permet — à la manière d'une formation de compromis — de condenser ce qui — *semble-t-il* — ne peut s'inscrire tel quel à l'écran : la politique et le sexe, la lutte des classes et le désir. L'idéologie devient le « lieu commun » où deux types de discours fort répandus depuis 1968 (« Tout est politique » « Tout est libidinal ») peuvent circuler librement. Car il est vrai que si l'idéologie renvoie au pouvoir *politique* d'une classe sur une autre, il n'en demeure pas moins — et c'est là un trait qui lui appartient en propre — *qu'elle fait plaisir.*

L'idéologie fait plaisir. *Les* idéologies font plaisir. Mais sortir de l'idéologie, cela ne veut pas dire sortir du plaisir, troquer ses illusions pour le gain (scientifique) d'un regard surplombant ou d'une conscience malheureuse (sans plaisir). Il n'y a pas seulement de plaisir là où l'on est aveuglé [2]. Or que se passe-t-il avec Godard, et même avec Allio ? Leur refus plus ou moins avoué, plus ou moins assumé, d'envisager l'Autre de l'idéologie bourgeoise, les conduit — de fait — à penser l'idéologie *comme quelque chose dont « on sort »*. Comme on finit par s'arracher, les larmes aux yeux, aux charmes usés d'une illusion. Tout se passe comme s'il n'y avait qu'un terrain entièrement investi par l'idéologie dominante et qu'on ne pouvait rien rêver de mieux que d'en sortir, que de le changer radicalement (« coupure » en direction de la science) ou de se replier sur des zones idéologiquement neutres (le désir) ou libérées (la marginalité). C'est un peu l'histoire de Jeanne et de son rêve d'enfant, du bleu du ciel enfin reconquis. Le ciel est une surface sur laquelle on peut — telle la page blanche [3] dont parle Mao — écrire les choses les plus nouvelles et les plus belles. Degré zéro de la positivité : tout est possible.

Deux absents : la politique (en tant que telle) et *l'autre* idéologie, celle que les classes exploitées se forgent dans leur lutte. Dans *Rude journée pour la reine*, cette lutte constitue une sorte de toile de fond, d'arrière-plan. Il est logique qu'elle n'apparaisse pas dans le corps du film. S'il en était ainsi, la libération gagnée à la fin risquerait d'être lue comme libération aussi *de* la politique. Alors qu'en maintenant la politique à l'état d'implicite, Allio nous laisse toujours libres de penser qu'après la dernière image elle est ce qui peut — *aussi* — s'écrire sur le bleu du ciel.

« Sortir de l'idéologie dominante ». L'intelligence de *Rude journée* vient de ce que cette positivité se dédouble, de ce qu'elle a deux porteurs. Il y a deux héros positifs : Jeanne et Julien. D'un côté, Jeanne, entre les rêves que lui souffle la bourgeoisie et son rêve *à elle*, entre ce rêve reconquis et — qui sait ? — une nouvelle attitude. De l'autre, Julien, entre ses projets et ses actes, ceux-ci étant la mise en œuvre obstinée et sans décalage de ceux-là. Ce dédoublement, ce double système de positivité, est le point fort du film d'Allio, sa plus belle ruse. Car ce qu'on aimerait savoir, ce qui fait problème. C'est précisément le contraire.
1. Que va *faire* Jeanne, une fois réapproprié son rêve ?
2. A quoi *rêve* Julien, le révolté, le lucide, le lutteur ?

Question incontournable. Comment combattre *efficacement* l'idéologie dominante si on ne lui oppose pas une *autre* idéologie ? Si on n'est pas à même de s'appuyer sur ses embryons, ses victoires, ses lieux de parole et d'émanation provisoires ?

2. Nouveau méfait du fameux couple idéologie/science (tel qu'il continue à fonctionner implicitement) : c'est un couple castrant. Dans *Vent d'est*, Godard et Gorin nous disent : le cinéma vous fait plaisir et pourtant c'est une véritable machine de guerre dressée par la bourgeoisie contre vous. Passons-là au crible de la critique. Mais le crible passé, *quid* du plaisir ? *Comme si une autre organisation des pulsions, du désir ne constituait pas aussi un problème pour l'idéologie prolétarienne !* Résultat : le seul plaisir pensable est lié au passé, à « avant la révolution » (voir l'évolution de Bertolucci). Comme si on pouvait prendre encore son plaisir à des illusions perdues, comme si le vieux cadavre de la bourgeoisie pouvait encore donner le frisson. Tout un cinéma « décadent » nous l'assure, mais nous ne le croyons pas. En fait, les illusions sont encore à perdre, le cadavre encore à tuer.

3. C'est le thème, cher à Allio (*La Vieille Dame indigne*), de la *vieillesse* qui permet de tourner cette page. Thème ambigu : Jeanne arrive peu à peu à la conclusion qu'on lui a volé son rêve d'enfant, qu'on lui a imposé le rêve d'une femme qui n'est pas elle. Mais voilà, cette vie de *femme* va se terminer, la vieillesse menace (le film est raconté du point de vue de Jocaste). Il y a quelque chose de pervers dans le film : Jeanne renonce à ses rêves mais elle doit aussi renoncer à ce qu'ils avaient pour mission de travestir.

Si le seul mot d'« idéologie prolétarienne » fait peur, comme il fait peur au P.« C. »F. ? Comment ne pas se retrouver pris dans une problématique de l'aliénation, de l'idéologie, comme ce dont « on sort » ?

Comment combattre, dans un film, l'idéologie dominante ? En la confrontant, dans le corps du film, à la réalité concrète qui lui sert de base ? Oui, mais pas seulement. Si cela suffisait, un film comme *Le Magnifique* (de Philippe de Broca) serait subversif. Or, que voit-on, dans *Le Magnifique ?* Deux séries, deux registres nettement opposés (réalité miteuse/mythologie sublimante) mis en rapport par le personnage de Belmondo, embrayeur musclé. Est-ce à dire que dans ce *système de renvois,* la réalité critique quoi que ce soit ? Est-ce que le rêve débile (celui de la littérature de gare) est disqualifié d'être juxtaposé à ses conditions concrètes de formation dans la tête du romancier ?

On peut dire : non. On peut même soutenir qu'il se passe le contraire : il y a *valorisation* réciproque des deux termes dont on ne sait plus lequel a barre sur l'autre, lequel critique et lequel est critiqué. On peut aller plus loin : pour certains, le plaisir (même rageur, scandalisé) qu'ils prennent aux aspects débiles de l'idéologie bourgeoise (telle qu'elle s'étale par exemple dans la publicité ou la presse du cœur) est renforcé par le fait qu'ils *savent* de quoi il s'agit. Plaisir de ne pas être dupes. Comme on se sent intelligent face à la publicité ! Il suffit d'entendre un message comme « Coca-Cola, soif d'aujourd'hui, Aimer ce qui est vrai, Maintenant ou jamais... » pour pouvoir — en le déconstruisant — faire défiler toute la métaphysique occidentale...

Et comme on aimerait faire partager cette intelligence ! On, c'est l'intellectuel, le spécialiste, le critique, nous, Allio aussi bien. « On » est de gauche. Supposons qu'« on » se penche sur les masses aliénées, pour constater qu'elles continuent à acheter *Nous Deux* ou qu'elles font un triomphe à *Rabbi Jacob,* sa première idée sera un peu celle-ci : là où moi je suis capable d'avaler ces produits idéologiques tels quels sans en être incommodé (puisque je *sais* que par eux, c'est la bourgeoisie qui me parle et que je peux décrypter, traduire, donc neutraliser son discours), le grand public, lui, va être trompé, mystifié, abêti. Il faut donc se porter à son secours, démystifier le produit nocif, faire entrer le réel, le concret, sur la scène encombrée de la mythologie bourgeoise, conseiller aux masses de ne plus « s'oublier » au cinéma, d'exiger au contraire de s'y retrouver, elles et leurs problèmes.

Cette noble mission, en général, échoue. C'est qu'il ne vient jamais à l'esprit de l'intellectuel que les masses, lorsqu'elles consomment ces produits que la bourgeoisie leur concocte, cette subculture qui les agresse *et* qui leur fait plaisir, *sécrètent leurs propres anticorps.* Ce point risque d'être pour nous aujourd'hui essentiel. La résistance à l'idéologie dominante, cela ne consiste pas, du point de vue des masses consommatrices, à mettre l'objet (une publicité, une image, un film) à distance, reconnaître qu'il est faux, se révolter contre tant de mensonges, décortiquer l'objet et se préparer à lutter. Ce scénario n'est jamais qu'un fantasme d'intellectuel qui prête aux masses *son* point de vue et qui ne comprend jamais vraiment en quoi consiste le *mode d'appropriation des produits de l'idéologie dominante par les victimes de celle-ci.* Et ce mode d'appropriation est qualitativement différent de ce qu'il est pour un intellectuel, pour un spécialiste, pour la bonne raison que les masses n'ont pas sur ces objets de *discours à tenir.*

Et du fait (qui constitue le plus clair de l'oppression idéologique) même qu'il est le détenteur du discours, l'intellectuel, le spécialiste, le sémiologue, l'expert (même rouge) a sur ces produits un point de vue *spécifique.* Pour ajouter (comme dit Barthes en parlant de structuralisme) l'« intelligence à l'objet », il a besoin de

4. Comment fonctionne *pour la bourgeoisie* le clivage amateurs/professionnels ? Comment est-il vécu par les amateurs ? Jouer, peindre, chanter *pour son plaisir,* cela veut dire se situer dans un ghetto, une part maudite, qui ne trouble personne, hors du double circuit de l'argent et du *discours.* L'art des amateurs n'a pas de valeur d'échange. Il ne reste rien de sa consommation.

respecter cet objet, de le disposer, de *l'apprêter* (au sens culinaire), de le reproduire de la même manière qu'un mécanicien démonte un moteur ou un prestidigitateur un tour. La représentation, au sens également de « figuration iconique », est donc un moment important de son travail. Il s'agit d'une représentation (nouvelle présentation) en vue d'un discours (démystificateur). *Inversement, la représentation d'un objet sur lequel elles ne tiennent aucun discours, est, pour les masses, un problème vide.*

Quel est le rêve bourgeois en matière de culture (et aussi le rêve révisionniste) ? Démocratiser la culture, en faciliter l'« accès », encourager les masses à tenir un discours sur les produits culturels, un discours éclairé, un discours de spécialiste. Leur donner la parole mais à condition de parler des objets qu'elles ne fabriquent pas et dans un langage qui n'est pas le leur. Corollaire : qu'elles soient muettes sur leurs propres activités culturelles ou créatrices. Il existe un goût ouvrier bourgeois, d'autant plus tenace qu'il est à l'abri de tout discours critique [4].

Que savons-nous du mode d'appropriation des produits de cette subculture par ses destinataires ? Qu'avons-nous à dire lorsqu'on nous répond : ce n'est pas important, c'est du cinéma, de la rigolade ? Est-ce bien efficace de remontrer, de démontrer doucement que même quand on rit, on fait le jeu de la bourgeoisie ? Que savons-nous des formes de « résistance » à l'idéologie dominante ? Pas grand-chose. Un cinéaste qui ne se pose pas cette question [5] (et nous ne visons pas Allio qui se la pose sans cesse ; cf. : *Les Camisards*) risque de partir de *son* point de vue et d'y rester, unilatéralement, le point de vue d'un détenteur du discours, de quelqu'un qui a intériorisé la division du travail et qui a besoin, pour démonter un objet, de le mettre « à plat », de le représenter [6].

« Représenter des représentations. » Pari difficile. Il faut que le spectateur, non seulement reconnaisse de quoi il s'agit, ce qui ne va pas de soi, mais qu'il fasse la part entre les images « qui critiquent » et celles qui sont critiquées, qu'il accepte que le cinéma soit un « *métalangage* », qu'un son puisse critiquer une image, une image un son, etc.

C'est considérer comme vite résolu le problème de l'*identification*. Ce n'est pas la reconnaissance qui est cherchée par le spectateur. Personne ne s'identifie à sa propre image. L'écran est une cage où s'emprisonne le désir. Un désir « hystérique » [7]. Ce qui est cherché, c'est un Autre dont on va pouvoir mimer le discours. Dans la tête de l'intellectuel de gauche, cet Autre peut très bien être le prolétaire, ou mieux le prolétaire en voie de conscientisation (d'où que nous aimions *Rude journée pour la reine*, que nous soyons sensibles à sa justesse, à sa vérité qui est aussi la nôtre). Mais il y aurait intérêt à savoir d'un peu plus près ce qu'il en est de la *réception* concrète des films. Travail d'enquête, au sens le plus modeste.

Aujourd'hui (ce qui ne préjuge pas de demain, ni d'*ailleurs*, voir la Chine), l'image de cinéma, malgré (ou plutôt *grâce à*) sa promotion comme objet d'un discours et d'un enseignement, continue à posséder une telle force *d'assertion* qu'elle ne peut, dans le meilleur des cas, qu'entrer dans un système de renvois, autoréférentiel et autovalorisant. *Une image ne peut pas critiquer une autre image.* Cette force assertive ne relève pas de la métaphysique, elle n'est que l'envers, la conséquence, du silence du spectateur. Silence dans la salle pendant le film, silence après la projection. Qui *parle* de cinéma aujourd'hui, à part les critiques [8] ? Cette force assertive confère au film une sorte de positivité de fait, une puissance nue d'affirmer. Jusqu'à nouvel ordre, *le film comme le rêve, ne connaît pas la négation* [9].

Serge Daney.

5. Pas plus qu'on ne mène convenablement la lutte économique d'un point de vue économiste, on ne peut — en restant dans l'idéologie — mener réellement la lutte idéologique. C'est dans la lutte politique des classes, affectant tel ou tel appareil, que se forgent les armes idéologiques dont les masses ont besoin pour s'organiser. Il n'y a pas à proprement parler de *conjoncture idéologique*. Prenons ce que la bourgeoisie désigne descriptivement sous le nom de « crise de la famille ». Comment lutter pour une *autre* conception de la famille ? Dans *Rude journée*, une famille va se constituer contre deux autres familles ; dans *Le Retour d'Afrique*, d'Alain Tanner, un couple va faire un enfant « contre la bourgeoisie ». Dans les deux cas, la lutte idéologique est vécue et présentée sous la forme d'une *traversée du désert* (version petite-bourgeoise et un peu mystique de la prise de conscience) dans la mesure où elle ne se nourrit pas *explicitement* de la lutte politique.

6. Que nous apprend, aujourd'hui même, Dario Fo ? Que l'idéologie dominante ne se met pas dans un premier temps à distance pour être critiquée ensuite par les masses en lutte. Mais que celles-ci la *retournent* (détournement *et* retour à l'envoyeur) à ses maîtres.

7. Il faut cesser de faire semblant de croire qu'un film peut diviser la France entière, ou même une salle. Il s'agit là d'une exigence théâtrale, brechtienne peut-être, qu'il est délicat de parachuter *telle quelle* au cinéma, *art muet*. On peut — signe que le contact est toujours possible — lancer une injure ou une tomate à l'acteur de théâtre, on ne peut que quitter une salle de cinéma.

8. « Hystérie » n'est ici qu'un terme descriptif qui renvoie, non à une nosographie mais au problème — politique — du mode d'existence des formes discursives (y compris la critique) du prolétariat. Mimer le discours de l'Autre, cela veut dire, aussi, qu'on n'a pas (pas encore !) la possibilité d'en tenir un à soi. L'hystérie des opprimés n'a pas le même sens que celle des oppresseurs. Elle ne se *soigne* pas de la même façon.

9. Inversement, il ne se nourrit que de *dénégations*.

# Critiques.

## Pas de répit pour l'intello.
## *(La Villégiature)*

Le discours de *La Villégiature* trouve facilement son référent dans une certaine tradition marxiste européenne de la première moitié du siècle. Cette tradition s'inaugure théoriquement avec *Que Faire ?* (1902) et se clôture politiquement avec la crise de la 3ᵉ Internationale, crise dont les Partis Communistes occidentaux portent encore les marques. (Même si l'héritage est passé au crible du discours khrouchtchevien.) Cette tradition, c'est celle de la conception historique qu'a eu le marxisme occidental concernant la place des intellectuels dans la lutte révolutionnaire. Pas tellement le marxisme tel qu'il est écrit dans Marx et Lénine (Mao était peu lu à l'époque et c'est dommage ; mais pourquoi les écrits de Mao avaient-ils si peu de poids dans la 3ᵉ Internationale ?), mais le marxisme tel qu'il était vécu subjectivement dans la conscience des intellectuels européens ; des intellectuels progressistes et des intellectuels « de parti ». Car c'est bien de problèmes de conscience qu'il s'agissait, pour un intellectuel face au marxisme : fallait-il *choisir* le marxisme *moralement*, fallait-il *aider* le prolétariat à prendre conscience ? Fallait-il que le petit-bourgeois paie de sa personne pour être admis dans le bon camp ? Et, qu'en contrepartie, le prolétariat lui offre, en échange de ce qu'il perd [1], la place de choix du maître, du leader ? Dans *La Villégiature*, la tradition se redouble

1. Problématique petite-bourgeoise : ce qui est perdu d'un côté, les avantages qu'offre le mode de vie bourgeois, doit être récupéré de l'autre, sur le dos du prolétariat. Le savoir de l'intellectuel se paie, comme une marchandise. Ce qu'offre le prolétariat, et qui ne se présente pas sous la forme argent, c'est la place du maître, la place du dirigeant révolutionnaire.



Il est plus facile pour un cinéaste progressiste de filmer la période — pensée comme moment difficile et douloureux — qui précède chez l'intellectuel le moment où il rejoint les rangs du prolétariat. C'est qu'il y a moins de risques à filmer un problème de conscience qu'à essayer de mettre en scène les pratiques concrètes et les rapports nouveaux qui peuvent résulter de cette alliance de classe. Dans la première photo, le personnage apparaît avec les autres prisonniers politiques, les prolétaires : aucune distinction entre eux. Dans la seconde photo, plan rapproché où figure l'élément — la serviette — qui dénote, qui caractérise l'intellectuel, objet où s'investit la différence d'origine de classe des personnages.



de ce qu'il y a de typique dans le marxisme italien (celui du P.C.I.), c'est-à-dire un humanisme exacerbé, hérité sans doute de l'influence du Vatican.

La *Villégiature,* c'est le temps où l'apprenti guerrier se repose, non parce qu'il a trop combattu, mais parce qu'il n'a pas l'habitude du combat. Il a besoin du repos, comme les ouvriers ont besoin des congés payés. Une sorte de recomposition de la force de travail, sauf que pour l'intellectuel, la question est surtout affaire de morale, d'intelligence, de travail de l'esprit. Si recomposition il y a, c'est recomposition de la capacité de révolte de l'intellectuel, contre sa classe d'origine.

Et le propos du film, c'est de montrer que l'intellectuel a ses propres motivations à la révolte, sa propre temporalité pour lutter, son propre lieu de rupture idéologique d'avec la classe dominante. *La Villégiature,* c'est le moment, et les plaisirs que s'accorde l'intellectuel démocrate après avoir lutté — ici le professeur Rossini a résisté au fascisme italien — et avant de recommencer à lutter ; à lutter beaucoup mieux, parce qu'entre temps il a acquis l'expérience qui permet la rupture la plus radicale avec son identité et sa position de classe antérieures.

*La Villégiature,* c'est aussi le moment où simultanément la bourgeoisie, dans la phase historique où elle choisit le fascisme comme forme de domination politique, tente d'occuper le terrain, d'investir le désir et les fantasmes du petit-bourgeois, de le racheter : ne pas perdre ses intellectuels, ses idéologues, former *son* front uni contre le prolétariat. Et le *carburant* de Rossini, c'est de ce refus qu'il le tire, refus du contrat que lui propose le commissaire. Mais la réelle question que pose le film, c'est : que faire de ce carburant, jusqu'à quand et jusqu'où peut-il servir à Rossini ? Et autre question posée à Rossini : comment, avec ce carburant, cette capacité de révolte, il va se ranger : *devant, derrière* ou *à côté* du prolétariat ? Comment de *maillon le plus faible* de la fiction et de la scène historique — Rossini pris entre le fascisme séducteur et repoussant d'une part, et le prolétariat opprimé mais dogmatique de l'autre, — il devient le sujet catapulté sur le devant de la scène, le personnage qui, réellement, rencontre l'Histoire. Problématique gramscienne à n'en pas douter, et on sait l'influence qu'elle a sur les intellectuels italiens. Le moteur de l'histoire ne serait pas tellement la lutte des classes — dans le film, seuls les ouvriers communistes luttent, pensent leur situation concrète : nécessité d'apprendre auprès de ceux qui possèdent le savoir, préparation de l'évasion... — mais plutôt la prise de conscience.

Dans *La Villégiature,* la scène de la grotte est le lieu métaphorique se référant d'une part à Yénan, d'autre part au fantasme néo-gramscien de l'intellectuel collectif, où se déroule, *sous nos yeux,* la discussion entre les ouvriers communistes et l'intellectuel démocrate. C'est aussi une scène clôturée par le lieu même où elle se déroule — une île — et par son dehors historique, l'univers carcéral des antifascistes italiens. Elle n'en prend que plus de relief, refoulée qu'elle est du cinéma dominant. Quels sont les cinéastes qui, aujourd'hui, osent mettre en scène, proprement dit, des débats d'idées, avec des personnages typés, connotés, reconnaissables par le spectateur pour ce qu'ils sont réellement : des supports actifs, porteurs d'idéologies qui les dépassent, les englobent.

Sans aucun doute, Straub est un des rares cinéastes « français » qui ait le mérite de tentatives allant dans ce sens — brechtien, cela va de soi. Non sans privilégier les personnages comme simples supports linguistiques, au détriment de l'impact et l'efficacité des signifiés. Dans un tout autre genre, Costa-Gavras tentait, avec *Etat de siège,* de mettre en scène le débat politique entre le militant révolutionnaire et le tortionnaire. Mais l'impossibilité de ce débat — dans la réalité, est-il pensable de mener la lutte idéologique avec un fasciste, ce que ne fait pas l'ouvrier communiste dans *La Villégiature,* — qui prenait des allures de réquisitoire contre la torture, inscrivait inévitablement le juste milieu, le point de vue de l'hu-

2. Ce qui confère son statut spécifique à l'île, ce qui différencie sa loi de celle de la société fasciste, c'est le statut propre de son chef représenté sous les traits d'un intellectuel — un homme de culture, de la plus pure et traditionnelle culture italienne — ancien socialiste, passé au fascisme, comme Mussolini. Ce qui est clair dans le film, c'est que le personnage du commissaire a choisi rationnellement le fascisme, comme forme de *rapport au pouvoir,* à *l'Etat,* sans mauvaise conscience. Tout au long du film, il nous est donné comme ambivalent, tantôt l'homme cultivé, Verdi et compagnie, qui, dans la fiction, vit du fantasme du « père » absent (figure de grand intellectuel, professeur de *droit* et anciennement professeur du commissaire), tantôt l'homme fasciste, à la recherche de son alibi, de sa caution démocratique, pour cacher l'ordre répressif et les provocations dont il est l'instigateur. Mais il est les deux à la fois : personnage clivé, mais toujours en maîtrise par rapport à toutes situations possibles, *aux yeux de Rossini.* Et on sait qu'il n'y a pas trente-six situations possibles où peut se trouver un intellectuel dans une situation historique comme celle de l'Italie en 1930. Cette double dimension — artificielle — du personnage du commissaire n'est pas innocente d'un point de vue idéologique, surtout quand le spectateur est obligé, même malgré lui, d'investir le personnage : la référence sexuelle est là pour l'aider à « comprendre » le commissaire, représenté de manière quasi viscontienne. Problématique sexuelle indissolublement liée à la prise de parti fasciste, attrait homosexuel pour le jeune démocrate. La très forte présence du commissaire permet à Marco Leto de mettre en place une structure triangulaire, inégale, dans laquelle deux pôles font pression sur le troisième, Rossini. Celui-ci fait son choix, positif, mais sur un terrain idéologique inconnu du spectateur. Si tout au long du film nous avons eu connaissance du rapport Rossini/commissaire, jamais n'est mis en place, *positivement,* le rapport Rossini/ouvriers. Intellectuel petit-bourgeois, corrompu idéologiquement, puis intellectuel d'*avant-garde,* mais toujours solitaire, Rossini a-t-il vraiment changé de place ?

manisme révolté. Costa-Gavras n'allait donc pas au fond de sa problématique, et la structure formelle, narrative, l'en empêchait : comment ne pas trop charger le personnage de Montand, comment ne pas trop le négativer idéologiquement pour qu'il garde encore dans la fiction et dans le *regard* du spectateur la place du maître, la place de celui dont les énoncés, même s'ils sont désignés comme nocifs par le film, ne sont pas activement critiqués. *Ce n'est pas parce qu'un personnage prononce un discours juste, comme le fait le Tupamaro, que le film, le discours du film et de l'auteur reprennent en charge ce discours.* Le discours d'un film peut faire prononcer par différents personnages des signifiés politiques contradictoires, un discours révolutionnaire contre un discours fasciste, autre chose est de réellement le mettre en scène, c'est-à-dire de lui *trouver une scène,* un cadre de lutte, qui favorise activement, de manière pédagogique, le discours juste, en faisant en sorte qu'il soit repris en charge par les spectateurs.

Le mérite du film de Léto, et le mérite de toute une partie du cinéma italien qui se pense politiquement, c'est de faire en sorte que les personnages actifs de la fiction [2] aient tous des discours assertifs par rapport à la narration : fini le temps où un personnage secondaire prononce, dans un coin du film, quelques idées sur la révolution, comme pour déculpabiliser le cinéaste par rapport à une instance supérieure vécue sur le mode répressif.

Prenons l'exemple de l'ouvrier communiste Scagnetti : ce n'est pas un personnage très actif dans la fiction. De sa mort va dépendre la prise de conscience radicale de Rossini ; il faut qu'il meure, assassiné par les fascistes, pour que l'intellectuel fasse son grand bond en avant. La nature du discours de l'ouvrier communiste est contradictoire : il est *maître de son discours,* il est positif parce qu'il se révolte contre les conditions de l'emprisonnement, ce que ne fait pas Rossini ; il a, par rapport au savoir de l'intellectuel, une attitude très juste : ce savoir peut servir aux ouvriers, si on met à contribution Rossini ; mais ce savoir peut être critiqué d'un point de vue de classe, le leur, point de vue de classe qui fait défaut à Rossini. Mais ce qui limite son discours, c'est le ton de son énoncé, son énonciation, qui le rend immuable, dogmatique, *vrai* peut-être, mais certainement pas *juste,* au sens où un discours juste transforme celui à qui il est destiné.

Volontairement typé à la Komintern, sectaire et souvent hautain, incapable de rallier les hésitants, si c'est ainsi que le cinéaste décrit le « héros positif », on ne voit pas comment le personnage pourrait avoir un impact sur les autres protagonistes.

Contradiction entre le dogmatisme et la souplesse théorique des cours d'économie politique pour prisonniers que donne le jeune professeur. Et on sait quel impact a, en Italie, cette contradiction dans les rangs marxistes. Pas tellement que la référence au marxisme italien soit présente, mais plutôt une certaine conception de la relation entre les travailleurs et les intellectuels, toute imprégnée d'idéalisme : refoulement du travail propre de l'intellectuel, travail politique, se fondant sur le matérialisme, lui permettant de se mettre sur les positions de lutte révolutionnaire.

Dans le film, la révolte de Rossini est humaniste, légaliste, indignée. Il va devenir le personnage positif du film et de l'histoire, au prix du *sacrifice* de l'*autre* personnage positif. Mais pourquoi, dans la tradition culturelle de gauche, faut-il que le prolétariat soit défait pour que les intellectuels fassent des bonds en avant ? Dans *La Villégiature,* Rossini va devenir un dirigeant révolutionnaire, mais rien n'est inscrit, dans le film, pour faire accréditer cette rupture aux yeux des spectateurs. La rupture avec sa conscience d'autrefois, avec ses positions de privilégié manipulé par le commissaire, il l'opère sur le terrain même où elle s'était édifiée : *l'humanisme.*

Serge Toubiana.

# Encore sur le naturalisme.

Très loin de la conjoncture esthétique et théorique qui nous importe, celle qui rassemble dans un problématique et fort éclectique retour à Brecht des auteurs de théâtre comme Sobel, Maréchal, Vincent-Jourdheuil, des cinéastes comme Straub, Allio, Godard-Gorin, Karmitz, Varéla, etc., ou des travaux théoriques, dont tout récemment : *L'Arc*, *L.S.I.*, *L'autre Scène* (à paraître), Barthes (séminaire de l'EPHE 71-72), se dessine, chez quelques jeunes cinéastes (Séria, Thomas, Rozier...) un mouvement, largement amplifié par la critique, proche d'une tradition naturaliste « à la française ». « Enfin une succession à la nouvelle vague », peuvent prophétiser nos critiques, heureux, pour une fois, de ne pas se sentir largués par l'avant-garde. Ce qui contraste, notons-le au passage, avec les mines constipées ou irritées des mêmes (ou leur silence) devant des films comme *Tout va bien*, *Rude journée pour la reine* ou *Lo Païs*. Pourtant, sûrement qu'ils ne demandaient qu'à aimer ça, les progressistes en particulier, mais voilà, c'est l'humain, le « naturel » qui, une fois encore, les aura touchés. Impossible d'aller contre sa nature (ou sa position de classe).

Faut-il s'en étonner ? Remettre les choses en place et critiquer abstraitement, une fois de plus, l'illusion naturaliste et les présupposés réactionnaires qui sont les siens [1]. Il est vrai que les déclarations minimales d'un Thomas ne poussent surtout pas à l'analyse : « refus de l'exercice d'intelligence », « contentez-vous de sentir ». On connaît la rengaine, et la vieille topique réactionnaire du cœur et de la tête.

Mais les films, en fait, en disent plus. Ils iraient même jusqu'à esquisser, discrètement, certaines justifications : l'inévitable référence à Renoir d'une part (voilà pour le passé et la caution populaire), et leur effet de nouveauté, de jamais-encore-dit, de l'autre. A la fois humbles (rappel d'une tradition nationale et populaire dont ils se voudraient les continuateurs) mais aussi porteurs d'une certaine positivité dans la conjoncture esthétique *et* idéologique.

Or, c'est bien cette conjonction qui nous intéresse, plus qu'un démontage de principe. Quel est le *contenu* d'un cinéma qui se veut naturaliste et populaire ? Quelle est aussi la signification de ce retour de flamme dans l'aujourd'hui du cinéma français ?

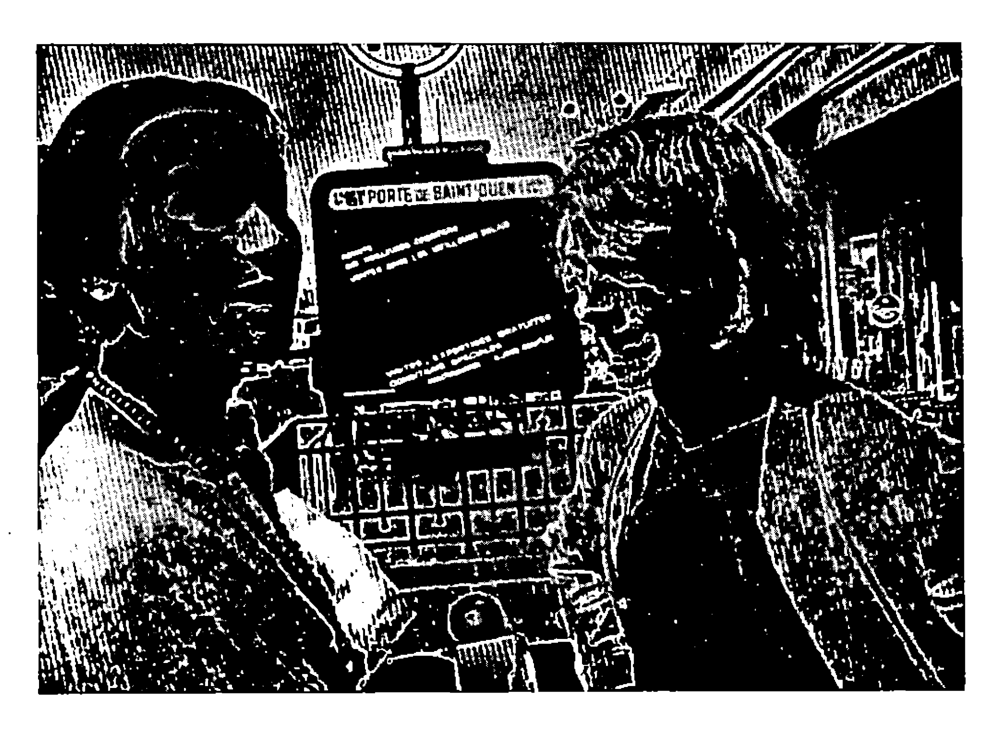
Prenons *Charlie et ses deux nénettes*, de Séria. Charlie, c'est le lumpen sympa, le prolo heureux, comme dit *L'Express*, pas mystifié pour un sou par la société de consommation : peu de besoins, guère de désirs (mais tous très naturels, en tout cas : s'il couche avec les deux nénettes, c'est comme ça, parce qu'il n'y avait qu'un hôtel et qu'un lit, par un hasard si laborieusement fabriqué qu'on peut y retrouver, condensés, vingt ans de convention hollywoodienne). Donc, pas l'ombre d'un « problème ». Les deux filles, d'ailleurs, ressemblent au spectateur dont rêve Séria : elles ne posent jamais de questions. Après ça, on fait mine de s'intéresser au métier de Charlie — on n'en apprendra rien, mais c'est pittoresque — et même, tout arrive, à ses petites difficultés (c'est qu'il est un peu trop bonne poire).

1. Cela, même *La Nouvelle Critique* est capable de le faire aujourd'hui. L'auteur va même jusqu'à dire que la réalité des Deux-Sèvres, département où se déroule l'action de *Pleure pas*, c'est aussi, en 1973, la grève des ouvrières de Cerizay, ce sur quoi, on s'en doutait, le film fait silence. Réflexion qui, incontestablement, marque un point contre le révisionnisme. Il est vrai que l'auteur cesse soudain, dans la suite de l'article, d'interroger le plan du contenu quand il oppose à Thomas et Séria, *Le Train* (!), et *Orouet* au nom de son travail fictionnel ; et le contenu idéologique, assez proche de *Jours de France*, où est-ce qu'il passe dans l'analyse ?.



Dans *Charlie et ses deux nénettes*, les rapports sexuels sont « naturels », « évidents », privés de contenu de classe et même de désir (sauf pour J.-P. Marielle, mais c'est justement un « mauvais »). On fait mine d'abstraire toutes formes de répression sexuelle de la petite-bourgeoisie, tout en jouant à fond sur le supplément d'épate qu'entraîne chez le spectateur cette soi-disant déculpabilisation tombée du ciel.

Dans *Lo Païs*, au contraire, ça ne va pas de soi de faire l'amour, à Paris, pour un jeune Breton transplanté. Faut même qu'il s'accroche rudement, parce que les contradictions sociales ne disparaissent pas magiquement quand ça parle de sexe, et les filles qu'il rencontre, ce ne sont pas les stéréotypes d'une « nouvelle génération » mythique ; elles ont, elles aussi, un passé, des pratiques et des préjugés petit-bourgeois à vaincre.



Voici *une* conception d'un héros et d'un cinéma populaire. Le peuple : non comme camp mais comme décor (voilà que ça plaît) ; le héros : libre de toute contrainte, dans la meilleure tradition ; la fiction : des petites histoires toutes simples avec rien, surtout rien qui se cache derrière. On dira (peut-être) que nous prônons un cinéma lourdement didactique où il « faudrait » que tout signifie. Mais est-ce que tout ne signifie pas ici aussi, de façon déniée ? La spontanéité bidon de ce film (Rozier, au moins, a la supériorité du talent), ce ne sont pas, peut-être, des choix prémédités et tout aussi exemplaires ? Tout le monde est libre comme l'air, dans ce film, rien ne *pèse* ; et surtout pas le poids de la structure sociale. La lutte des classes alors, c'est seulement des idées dans la tête des gens, qu'on peut ajouter ou retrancher à volonté ? Ou ça se matérialise quand même un peu dans des appareils, des pratiques, des comportements (et des luttes, pourquoi pas ?). C'est curieux, mais le héros d'un film comme *Lo Païs* (qu'aucun de nos critiques étrangement n'a pensé à rattacher aux précédents), lui, au contraire, la rencontre à chaque pas, la lutte des classes, dès qu'il colle une affiche, par exemple, puisqu'il est colleur d'affiches. C'est ça la différence entre un cinéma putain et réactionnaire comme celui de Séria (futur petit Lelouch, à n'en pas douter) et celui de Guérin : une représentation qui *se sert* du « naturel » pour refuser de poser la moindre question à l'ordre social n'est pas seulement passive : elle répond en fait, activement, que la lutte des classes, ça n'existe pas, que le monde n'est divisé qu'en salauds et braves types, qu'il n'y a vraiment pas de quoi se révolter...

Autrement dit : ce naturalisme-là, non seulement n'est pas « naturel », c'est un code, ça on commence à le savoir, mais surtout, il détermine ses contenus très précisément. Rien de hasardeux : une représentation où tout va de soi *implique* forcément un contenu de classe réactionnaire. Il n'y a qu'à examiner le héros de Séria pour s'en persuader. C'est bien le seul type de héros positif possible pour la petite-bourgeoisie de droite aujourd'hui : celui qui prend la vie comme elle vient, qui laisse implicitement supposer qu'il a résolu toutes les questions embêtantes, ça évite de les poser et d'avoir à se révolter (*cf.* le petit couplet sur la politique).

Le colleur d'affiches de Guérin, obligé à chaque instant de se poser bien ou mal des questions sur son patron qui l'exploite de façon paternaliste, sur sa solitude de déraciné, sur sa culture occitane qui fout le camp, sur l'efficacité des syndicats, sur les affiches qu'il colle — parce qu'une affiche, ça a aussi un contenu, et qui peut faire problème à celui qui la pose, — est-ce que ce sont des idées lourdement didactiques ?

N'est-ce pas ainsi, en termes de prise de conscience active, qu'un cinéma simplement honnête et juste devrait présenter ses héros, et non comme le triste boy-scout de Séria, par des effets d'implicite, de déjà connu, seulement destinés à boucher une case, à éconduire le spectateur ?

On comprend peut-être mieux, maintenant, le grand intérêt que manifestent nos cinéastes pour les très jeunes filles (les deux amies de Charlie, les trois vacancières d'*Orouet* et les deux « paysannes » de *Pleure pas*). Une fois acquise l'idée de la surdétermination sexuelle de leur conduite, elles constituent en effet les figures rêvées de l'insignifiant, de l'intypable. Inscrites ni professionnellement (elles sont écolières ou ont des jobs provisoires) ni idéologiquement (encore proches de l'enfance, elles miment les conduites adultes sans grande crédibilité : *cf.* le masque de concombre d'Annie dans *Pleure pas*, le régime dans *Orouet*, la « perversité » dans *Charlie*), elles ne renvoient donc qu'à elles-mêmes, à leur gesticulation, à leur superficialité (celle-ci assumée, d'ailleurs : sans quoi on



Colleur d'affiches publicitaires, Gaston, le héros de *Lo Païs*, finira par placarder des affichettes occitanes subversives. Sa lutte contre la bourgeoisie ne le coupe donc pas de sa pratique sociale, puisque c'est sur *son* terrain (professionnel et culturel) qu'il se bat. A une conception abstraite et apostolique du militantisme, le film oppose l'idée d'un terrain de lutte lié à une spécificité culturelle et sociale, et de subversion dans la pratique propre déjà existante.



retomberait dans le significatif, l'épaisseur critique). Rozier va sans doute le plus loin dans ce désir de mise à distance du type et du contexte social (c'est même son sujet, c'est là sa force) qui va chez lui de pair avec un dosage absolument minimal du matériau de la fiction qui laisse souvent celle-ci presque arrêtée. Mais tout ce travail ne parvient pas, comme il le désirerait, à vider le film de son contenu idéologique, qui se soutient de la représentation la plus mytifiée, la plus *Jours de France* qui soit de l'adolescence. On saisit ici tout ce qu'il y a d'implicitement réactionnaire et rentable, pour un cinéaste, à refuser tout typage (c'est-à-dire toute caractérisation sociale généralisante condensée par quelques traits). Si ce n'est pas typique, ce n'est pas exemplaire, et rien, absolument rien, de la société française ne s'y trouve condensé, ne cessent de répéter les films naturalistes sur le mode de la dénégation. Tout cela est insignifiant, n'a d'autre but que de faire plaisir en montrant l'infinie diversité des individus qui font la société (bien sûr, Thomas et Séria caractérisent, ici paysans, là marginaux ; mais cette caractérisation est le contraire du typage au sens où Brecht le définit comme production de personnages *historiquement* significatifs, alors qu'il s'agit ici de pures essences auxquelles on ajoute une psychologie). Mais disant cela, Rozier nous montre les personnages les plus aliénés, les plus loin d'une prise de conscience, et, à son insu, les plus typés. C'est cela qui est grave : faire passer pour « neutralité », psychologie (et il y en a autant que d'individus), ce qui correspond au contraire au typage idéologique le moins équivoque. *Le Figaro* n'utilise pas d'autres méthodes.

Pascal Thomas sait, lui, qu'il n'est pas possible de ne pas condenser quelque chose du réel dans un film. Mais quoi ?

Cela peut être, dans un film naturaliste, des conduites sociales (Renoir, Pagnol). Impossible alors de refuser le typage des personnages. Mais c'est bien ce que Thomas s'applique au contraire à rendre indécidable. Quand le jeune paysan en permission et le jeune bourgeois réformé fraternisent à la fin du film parce qu'ils veulent la même chose, la complicité sexuelle qui les unit l'emporte bien sûr sur tout ce qui pourrait les diviser.

Cela peut être aussi le rapport de la fiction au référent (ici encore, Renoir, dans *La Marseillaise* par exemple, mais tout aussi bien *Les Dupes*). Ces deux types de condensation peuvent aussi se superposer : le typique d'une conduite *sur* le typique d'une situation. Ce qui se rapproche de ce que Brecht a théorisé sous le nom de *gestus social*. Quand le prolétaire breton de *Lo Païs* colle une affiche publicitaire sur une affichette de lutte qui l'interpelle, lui, occitan transplanté, on saisit bien la condensation extrêmement forte que cela produit (le gestus) : non pas un immigré quelconque, exploité d'une façon ou d'une autre (ça, presque tout le monde s'en doute, et ça ne frappe pas plus un spectateur qu'un lecteur de journal), mais un *concret d'exploitation* avec son mode d'emploi, la technique capitaliste d'asservissement et l'anticipation de sa propre riposte de travailleur.

A l'autre bout, que reste-t-il pour Thomas à condenser ? Peu de chose, sinon le discours profond du naturalisme, les « essences ». Un dépucelage, les premières règles, forcément condensent déjà quelque chose : les grandes Etapes naturelles de la vie de la Femme. Mais ici elles se doublent, de la part des parents, d'une réaction nouvelle, dédramatisée. « Les temps changent », proclame le film pour mieux faire passer une réalité intangible : le grand tribut mythique de la femme, l'asservissement de l'homme à la nature. L'histoire est là, mais c'est quand même la nature qui l'emporte (c'est aussi comme ça qu'on pourra lire le vague discours antitechnocratique du film : comme si cette fermette du 16e arrondissement était *l'autre absolu* ou l'antidote d'une civilisation bureaucratique et de la nuisance dont elle n'est au contraire que le corrélat et la garantie).

Pascal Kané.

## L'espace politique.

La première partie de *Réjeanne Padovani* consiste en un montage alternant de séquences, qui nous entraîne tour à tour au sous-sol et au rez-de-chaussée de la demeure de l'industriel Padovani. Au rez-de-chaussée, c'est la salle à manger et le living où l'industriel reçoit à dîner un certain nombre de personnalités gouvernementales, dont le maire (de Montréal) et le ministre de la Voirie. Au sous-sol, ce sont les « hommes de confiance » (flics, barbouzes, gardes du corps) chargés de la protection des personnalités en question, et deux jeunes filles jouant, dans cette première partie, le rôle de barmaids (avant de servir les caprices du maire, un peu plus tard) ; on les nomme respectivement Micheline et Manon. L'alternance produit ainsi une série « haut » (séquences des invités, du dîner) et une série « bas » (séquences des flics, des barmaids), lues à la fois topographiquement et socialement, qui se surdéterminent l'une l'autre, et qui, complémentaires, composent un espace hiérarchique, un *ordre :* une métonymie de l'ordre social au Québec. Une séquence, en la transgressant, révèle cette machinerie — ou structure : la distinction n'a pas grande importance — tout à la fois scénographique et narrative.

Le film nous ayant présenté les divers protagonistes de cette première partie du film, Padovani annonce, avant de coucher ses enfants (l'absence de la mère, de la femme, introduisant ici, silencieusement, le ressort du drame, mais ce n'est pas ce qui m'intéresse), que l'une des invitées fera à tous une surprise : ex-cantatrice d'opéra, elle donnera un petit récital (là encore affleure, très discrètement, l'une des composantes dramatiques du film, un élément de la narration : cette femme, assez belle et semble-t-il d'origine étrangère, allemande peut-être, épouse d'un ami de Padovani, a été, on l'apprend ultérieurement, la maîtresse de celui-ci ; mais encore une fois ce n'est pas la narration qui ici m'intéresse). La fin du dîner, le passage au living où doit s'effectuer normalement ce récital privé, ne nous est pas montrée, coupée par une séquence « sous-sol ». Et c'est là, au sous-sol, en bas, parmi les flics et les barmaids (ou la barmaid, car l'une des deux, Manon je crois, manque à sa place), que le chant retentit : une voix puissante, un ruissellement musical, quelque chose de violent, de prenant. Toute cette domesticité un peu spéciale *monte* alors pour écouter. Un plan les montre serrés au fond d'une sorte de corridor (qui inscrit le passage, le trait d'union, entre le « haut » et le « bas », l'espace des maîtres et celui des domestiques), regardant hors-champ. En contrechamp — plan général — la cantatrice qui « se donne » et les musiciens (violons, flûtes) qui l'accompagnent. Puis une série de plans rapprochés sur les visages, plus ou moins captivés selon le sexe et le rôle, des invités dans leurs fauteuils. Dans le désordre (ma mémoire n'est pas exacte) : le mari, le maire, la femme du ministre de la Voirie (assez hideuse, visiblement vulgaire et névrosée), la femme du secrétaire du ministre (assez jolie, mais visiblement prétentieuse), le secrétaire (joué par Jean-Pierre Lefebvre). Et puis, sans transition, en un plan à peine plus rapproché, le regard fixé dans l'axe de la caméra, pétrifié, comme vidé par le déferlement musical et vocal, *Manon.*

Nous sommes à ce point habitués à ce que tout se passe narrativement (« proaïrétiquement », dirait Barthes : en fonction des actes) que ce scandale atteint à peine le seuil de notre conscience de spectateurs et qu'il faut une analyse aussi laborieuse que celle que je suis en train de développer pour lui donner sa portée de transgression. A peine avons-nous le temps de remarquer l'incongruité

de ce plan, de ce morceau du corps de la série « sous-sol » (bas) s'insérant sans blessure ni discours dans une chaîne de la série « salle à manger/living » (haut). Et cependant quelque chose est blessé, déchiré, le bref temps de la remarque : rien d'autre que cet ordre topographique et hiérarchique mis en place par le film, la mise en scène, le montage. La lésion est d'autant plus profonde qu'elle est silencieuse et que, touchant un ordre social, c'est topologiquement qu'elle le bouleverse. Le scandale, la transgression — ou l'ironie ? — est que Manon, la barmaid, soit cadrée comme la femme du ministre. Mais le scandale est aussi (et c'est en quoi ce montage est profondément politique) que la beauté du chant qui la traverse — comme l'indifférence même de la chaîne, de la série du « haut » — ne lui est pas du tout adressée. Le visage de la barmaid est vide, pétrifié : de violence musicale, d'extase ?

Aussitôt un recadrage, un mouvement de caméra referme l'interrogation ouverte par cette brève conflagration de deux séries jusque-là étanches ou communiquant légalement (par l'intermédiaire de l'homme de confiance de Padovani, le téléphone, l'escalier de service, le couloir). Un lent travelling arrière, je crois, accompagné d'un léger pano vers la gauche, *situe*, topographiquement et fonctionnellement, Manon : elle n'est pas dans le living, que nous apercevons maintenant en profondeur de champ, avec la cantatrice et ses auditeurs légaux, mais dans la salle à manger, auprès de la table du dîner, où le ministre de la Voirie s'est attardé et bâfre solitairement : c'est en effet grâce à son retard, artifice d'exposition mais, comme on voit, pas que cela, que les convives nous avaient, dans la première séquence, été présentés. C'est sur lui, en légère plongée, que s'achève le mouvement de caméra, non sans avoir au passage silencieusement élucidé le rôle de Manon : il consistait à resservir du champagne au ministre. La séquence se termine ainsi sur un espace homogénéisé, cicatrisé, apaisé : sur l'ordre même.

Le rapport métonymique inscrit par *Réjeanne Padovani* entre espace scénographique et ordre politique fonde, on pourrait le montrer, la dynamique générale de ce film. J'ai isolé la séquence décrite ci-dessus pour une série de raisons :

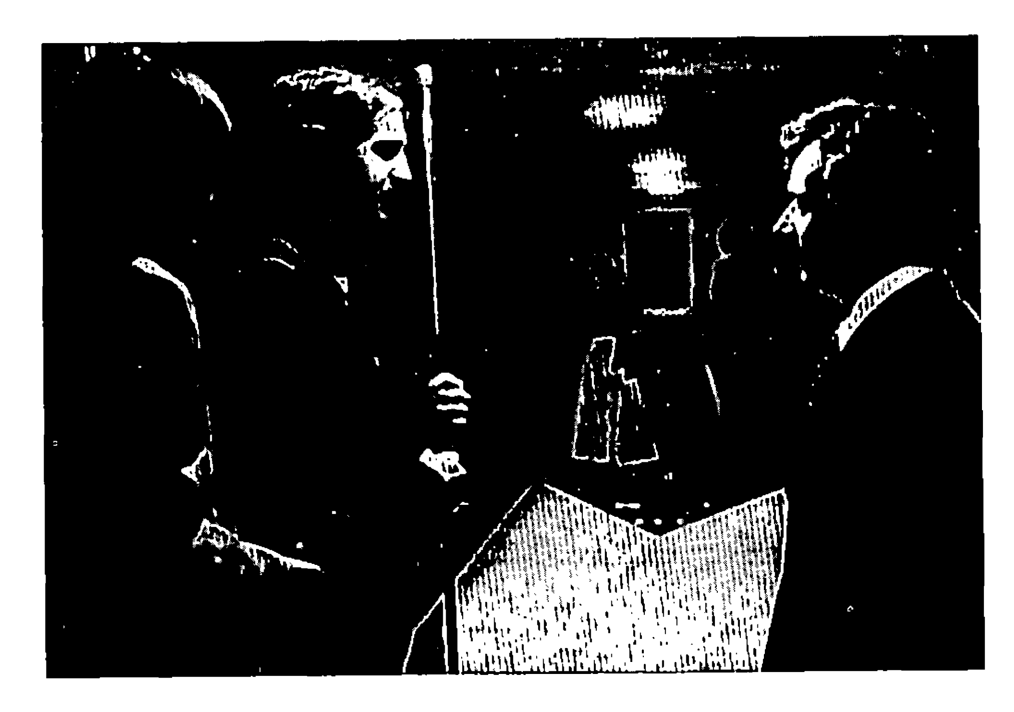
1. Pour marquer qu'il existe des « événements », dans l'enchaînement d'un film, qui n'appartiennent pas au registre de la narration ou de la dénotation — qui, au contraire, en subvertissent l'ordre, — qui se produisent transversalement, en quelque sorte, au régime narratif, et dont ce régime narratif refoule nécessairement l'*intensité*. Il est plus important aujourd'hui pour l'analyse, me semble-t-il, de mettre à jour ces événements transversaux, syntaxiques, sub ou métanarratifs, que d'inventorier et de redoubler le système de la narration.

2. Noël Burch verrait sans doute, dans l'articulation ou la machination de la séquence, une « dialectique ». La béance introduite par le gros plan du visage de la barmaid réside en effet pour une part dans une utilisation du hors-champ [1]. Mais il faut insister sur le fait que l'intensité de la transgression est ici principalement d'ordre politique. C'est la scénographie silencieuse, autant au moins que la narration et le discours, qui est ici politique : l'espace est politique et les infractions topologiques sont politiquement subversives. C'est pourquoi le film fait communiquer deux types d'infraction menaçante qui, au niveau du discours, n'ont aucune mesure, mais topologiquement prennent le même sens et se voient réglés de la même façon : le retour d'une femme infidèle qui veut revoir ses enfants et une manifestation gauchiste. Tous deux constituent des éléments hétérogènes qui menacent de perturber un espace hiérarchisé et ordonné. L'enterrement de Réjeanne sous l'autoroute, la séquence finale, ressortissent avec d'autant plus d'évidence à cet investissement politique, à la fois sexuel et politique et, pourrait-on dire, sexuellement politique, de l'espace, de la topographie, de la scénographie.

3. L'intensité, et en particulier l'intensité politique, d'un événement dans un film ne se tient donc pas forcément au niveau du discours, de la narration. De la même manière elle ne se produit pas nécessairement comme gestus social, comme

1. *Cf.* « *Nana* ou les deux espaces », *in* Noël Burch, *Praxis du Cinéma*, N.R.F. Je me permets de renvoyer aussi à mon texte « Hors-champ », *in* Cahiers 234/235.





Au sous-sol, on joue au palet. A l'étage des maîtres, on écoute un fragment d'opéra (Glück, peut-être). Effets de ces deux types de loisir sur la polarisation du champ, du hors-champ et de la profondeur de champ : sur le regard.

tableau (*cf.* « Diderot, Brecht, Eisenstein », de Roland Barthes, *in Cinéma : théorie, lectures*, numéro spécial de la *Revue d'esthétique*, Ed. Klincksieck). Il n'est pas sûr à cet égard que l'intensité des films d'Eisenstein soit celle d'une « suite de tableaux ». Le tableau, le gestus social existe bien sûr chez Eisenstein (la mère portant son enfant blessé au-devant des gardes blancs, dans le *Potemkine*), mais sa division et sa diffraction dans le montage dynamique ne sont pas moins importantes. Le tableau suppose l'inertie de la scène, sa profondeur inerte, support ou écrin du gestus. Or l'espace du cinéma est au contraire un espace mobile, animé, divisé : *un espace volumétrique et non un espace profond*. Le théâtre à l'italienne et la peinture classique sont le théâtre et la peinture du corps plein et de la scène close. Mais le cinéma, du moins le cinéma où le montage joue un rôle actif et non un rôle de suture, inscrit un corps et une scène morcelés. Ce morcellement peut être analytique, comme dans *La Ligne générale* le dépeçage visuel du couple de koulaks ; il peut être délirant, comme dans *L'Homme à la caméra ;* il peut être sauvage, hasardeux, comme chez Godard ; il peut être transgressif, comme dans *Réjeanne Padovani*. Il introduit en tout cas un principe de subversion de l'espace, de l'espace qui est toujours hiérarchisé, ordonné, divisé selon des lignes de force et redivisé par le désir, de l'espace qui est toujours d'abord politique. L'important est donc de penser l'inachèvement de l'espace scénographique dans un film, la béance du hors-champ, l'insuturable. Dans l'espace comme inscription directe de l'*ordre*, les facteurs de désordre.

4. Penser un film, le cinéma en général, en fonction du tableau ou sur le modèle du tableau, le penser comme fatalement engoncé dans la représentation classique, c'est risquer de manquer le principe actif et vivant — et virtuellement subversif et révolutionnaire — du cinéma. A considérer exclusivement le cinéma comme un art de l'« imaginaire », du « spéculaire », on se fout dedans : voyez Arrabal, il n'y a rien de plus plat. De même, lorsque Jean-François Lyotard, dans un article intitulé « L'acinéma » (la *Revue d'esthétique, op. cit.*, ou *Des Dispositifs pulsionnels*, 10/18), dénonce après Jean-Louis Baudry (« Effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique* 7/8) le cinéma comme un appareil spéculaire, puis le rabat sur l'espace de la peinture figurative, le contresens est évident. La réponse révolutionnaire à l'« impression de réalité » en tant qu'« oppression d'ordres » devient ainsi une pratique de cinéma abstrait, quelque chose comme « les infimes frissons qui ourlent les régions de contact ajointant les plages chromatiques des toiles de Rothko, ou (...) les déplacements presque imperceptibles des petits objets ou organes de Pol Bury... » (*op. cit.*).

La réflexion de Lyotard est littéralement engluée dans une pensée de la peinture, et il est significatif que le seul plan qu'il soit capable de proposer à notre imagination soit celui d'« une superbe chevelure à la Saint-John Perse » (ce qu'on imagine ici, ce sont les *photographies* de Lucien Clergue).

Ce qui échoue ici n'est pas une conception d'avant-garde : c'est au contraire la vieille conception du cinéma comme photographie-en-mouvement, la conception classique de la filiation représentative, les aventures de la *camera obscura :* la photographie se substitua à la peinture, et le cinéma lui ajouta le mouvement.

Il est temps de voir autre chose dans le cinéma que le perfectionnement obsessionnel de la copie du réel, autre chose que cette théorie de l'« impression de réalité » dont le concept appartient à la psychologie la plus classique, c'est-à-dire la plus métaphysique. Un film n'est pas un tableau perfectionné, ce n'est pas un tableau en mouvement, ni une succession de tableaux. Il n'est cela que pour une conception réductrice et forcément limitée.

Certes, un film opère principalement avec l'œil. Mais il faut alors penser cet œil comme organe partiel, pulsionnel, dans le champ du désir et non dans celui de la perception. Dans le champ du désir, c'est-à-dire selon le jeu du champ et du hors-champ, le hors-champ maîtrisable et le hors-champ immaîtrisable, qui plie, coupe et ouvre sans fin l'espace, en subvertit l'ordre. Par le simple fait d'un plan qui n'est pas à sa place ?... Peut-être.

Pascal Bonitzer.

# Sémiologie et lutte idéologique.

## Lettre d'Alain Marty.

Cette lettre n'est pas un pseudo-droit de réponse d'un auteur d'articles mis en cause dans votre numéro 244. Abonné depuis plusieurs années à votre revue, je suis avec intérêt votre évolution politique et mon intervention serait plutôt comme une contribution « à proposer sur la base de ma propre expérience dans mon ciné-club une autre orientation militante que la vôtre ». Cela pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, l'article publié dans le numéro d'*Images et Son* a dû être réduit de moitié, ce qui fait qu'il y a dans cette version quelques schématismes, quelques points obscurs, sur lesquels j'aimerais bien m'expliquer. Nous aurions voulu être jugés sur l'intégralité de notre article théorique et de son application dans l'analyse de trois films. Nous estimons que les nombreuses coupures faussent sa lecture et par là sa critique.

En second lieu, et comme vous l'avez fait de votre côté, il est indispensable de souligner les accords qui sont d'ores et déjà les nôtres (refus du spontanéisme impressionniste, recours au matérialisme dialectique dans l'analyse des films...). Il est indispensable aussi de confronter les expériences, de mettre en lumière et de discuter les divergences, d'arriver enfin à une pratique commune, à condition toutefois qu'elle ne se fasse pas au prix d'un accord dans la confusion.

L'essentiel, en ce moment, est de rompre l'encerclement de tous ceux qui essaient de poser la lutte idéologique et en particulier dans le domaine du cinéma. Il est caractéristique qu'à part votre revue aucune autre ne se soit sentie concernée par un tel problème (ne serait-ce que pour critiquer nos propositions). Examinons d'ailleurs les graves insuffisances que vous notez dans mon article.

### *Nos réponses à vos critiques.*

1° Idéologie/Science.

A. L'analyse du film nous conduit à le définir en tant que processus de sens (d'où le recours à la sémiologie et nos propositions en ce domaine) et poser son fonctionnement sur le public (d'où son articulation idéologie/sociologie).

Nous nous situons dans le cadre de la connaissance scientifique et notre vigilance épistémologique doit s'exercer constamment. Si les marxistes ont un rôle à jouer

pour favoriser toute recherche, ils ne sont pas pour autant dépositaires du savoir. Aussi la sémiologie peut enrichir le marxisme à condition que cela ne se traduise pas par une remise en cause implicite de celui-ci.

Le matérialisme dialectique appliqué à l'analyse des films nous permettra d'atteindre une sémiologie opérante pour définir la signification des films, signification correspondant ou non à la conscience sociale des spectateurs résultant de leur être social et de l'idéologie dominante.

B. Pour une théorie de l'idéologie. Toute théorie de l'idéologie considérée comme une rupture épistémologique nous semble insuffisante en ceci qu'elle ne rend pas compte du conditionnement des individus dans la pratique sociale. L'étude du rapport film/public devrait nous permettre de faire avancer la théorie de l'idéologie et d'être mieux armés dans la lutte idéologique, par exemple dans le cadre d'une propagande politique.

2° Les possibilités en ciné-club. Nous n'ignorons pas que l'appareil culturel dans lequel sont insérés les ciné-clubs est produit et structuré par la lutte des classes. Faut-il encore que pareille constatation ne serve pas à encourager les tendances liquidatrices de ce secteur. Cela signifie, à notre avis, que si la bourgeoisie cherche à contrôler l'activité des ciné-clubs (ne serait-ce que par la diffusion de ses films) et peut s'appuyer sur l'animation traditionnelle (qui ne pose jamais les films dans leur fonction de conditionnement idéologique du public), cela signifie aussi que la relative autonomie des ciné-clubs peut être exploitée dans la lutte révolutionnaire, en particulier par une animation axée sur la lutte idéologique et par la diffusion des films militants.

Nous proposons pour l'instant une base d'accord minimum aux autres animateurs (démocratisation de la culture, lutte idéologique, alliance avec les organisations ouvrières [1]), ce qui devrait nous permettre de faire avancer une conception de classe de la culture, alors que la grande majorité des animateurs en est encore à l'apolitisme de celle-ci. Notre rôle est de leur faire prendre conscience que par leur pratique traditionnelle ils servent la classe dirigeante et de leur faire occuper des positions de lutte idéologique. Mais dans cette perspective, deux dangers sont à redouter : la croyance volontariste que par la lutte idéologique on changera la société (alors que l'objectif ce sont les infrastructures), ou la croyance élitaire d'être l'avant-garde de la révolution, alors qu'il s'agit seulement de poser l'alliance des intellectuels avec la classe ouvrière (pas de négation du rôle historique de la classe ouvrière).

1. Organisation ouvrière réelle et existante.

3° Le choix de *La règle du jeu* ne vient pas de ce qu'il est un beau film mais de ce qu'il est un produit exemplaire des films diffusés en ciné-clubs, et qu'il pose en outre un problème théorique important, à savoir l'inégal succès qu'il a rencontré au cours des différentes diffusions en 1939, 1965 et 1969. Phénomène que l'on ne peut occulter et qui s'explique selon notre théorie par l'insertion des couches moyennes par rapport à la classe dirigeante au cours de ces différentes périodes. Ce qui change, c'est la conscience sociale des spectateurs, mais faut-il d'abord appréhender leur être social à ces périodes ? Notre seule ambition était de poser ceci comme objet de recherche, car nous nous heurtons constamment à la faible production de la recherche marxiste en sociologie.

Mais avant de définir la façon dont nous posons cinéma et idéologie et par là, notre conception de la lutte idéologique, il y a une étape que l'on ne peut brûler, c'est l'analyse sémiologique.

*L'intérêt de la sémiologie.*

En effet, ce n'est qu'à partir de la signification du film que l'on pourra poser sa représentation sociale et par là son rôle dans la conscience sociale des spectateurs.

Cela permet de rompre avec une analyse dite idéologique, qui en fait privilégie à priori quelques éléments évidemment sociaux, alors que le film fait passer des complexes entiers de représentation. D'où l'intérêt d'atteindre la *signification globale* du film si on veut réellement critiquer celui-ci. Il faut en finir avec toute critique parcellaire (même si elle se prétend idéologique) qui fait passer d'autant cette représentation globale.

La signification du film ne va pas de soi (d'autant plus qu'elle est absorbée de façon non consciente par le spectateur) et la sémiologie est investie de cette recherche. Il nous faudra montrer ses limites (elle ne peut expliquer ni le fonctionnement du film ni sa production), mais sa nécessité préalable qui nous permettra de définir la signification du film, de rompre la problématique métaphysique fond/forme (car ni l'un ni l'autre n'existe ni séparément ni conjointement), de ne pas privilégier quelques signes spécifiques (mouvements de caméra, angles de prises de vue, montage...), alors que ces signes spécifiques n'ont de sens que par rapport à la signification du film. Devons-nous abandonner la recherche sémiologique à de prétendus spécialistes qui, à l'aide d'un paravent pseudo-scientifique, n'arrivent jamais à la représentation sociale du film et à poser sérieusement le rapport film/spectateur et son rôle idéologique, quelles que soient d'ailleurs les professions de foi initiales ? Abandonner la place sémiologique, c'est non seulement ne pas lutter contre le confusionnisme dont sort toujours vainqueur la classe dirigeante, mais c'est aussi se priver d'un outil indispensable dans notre lutte idéologique. Notre rôle devant de telles pratiques sémiologiques n'est pas de crier au scandale et à la trahison prolétarienne, mais de mettre en évidence l'incohérence de telles pratiques dans l'analyse du film : emprunt de concepts opératoires en dehors de leur champ d'investigation, atomisation du film, refus de considérer le film en tant que processus original de signification, découpage du film selon un nombre de codes arbitrairement décidés par l'analyse, refus du niveau sémantique, non-respect de l'espace-temps du film... Critiques qui ne sont possibles que grâce à l'outil que représente le matérialisme dialectique dans son application pratique en sémiologie.

Mais aussi il nous faut proposer.

### *Quelle conception mécaniste ?*

Ce qui nous semble mécaniste, c'est l'utilisation directe de concepts opératoires dans le système linguistique à cet autre système qui est celui de la sémiologie au cinéma, ou de croire que le cinéma a une organisation qui lui soit propre à partir de ses significations spécifiques (le cinéma de la transparence s'appuie implicitement sur ce postulat).

Si le cinéma est un « langage sans langue », faut-il encore savoir à qui il emprunte son organisation. Ce que nous proposons, c'est que le langage verbal, par sa double articulation et l'arbitraire du signe, est l'outil privilégié de notre activité mentale et que tous les systèmes sémiologiques ne peuvent se concevoir en dehors de l'organisation propre du langage verbal (la langue). La conséquence est que le cinéma n'est pas l'équivalent du langage verbal mais que l'organisation du film (son système) va se faire à partir des mécanismes de la langue, et les concepts de linguistique seront déformés par ce passage : signes motivés et non arbitraires, réduction sémantique et chaîne associative, disparition de la double articulation et des paradigmes phonologiques et fonctionnels, visualisation d'une partie du paradigme sémantique, disparition du syntagme nominal et verbal, combinaison de deux unités syntagmatiques...

Notre théorie a l'intérêt, à notre sens, de proposer une conception du signe dans le système sémiologique et de préciser à quoi le film emprunte son organisation, mais aussi de mettre en évidence les mécanismes non conscients sur lesquels repose le film (rôle de la langue et en particulier du paradigme sémantique) et surtout de ne pas s'appuyer sur un inconscient psychanalytique dont la critique matérialiste reste à faire. Nous aimerions avoir votre conception dans ce domaine. Le film, dans

sa signification totale, peut-il être appréhendé en dehors de la sémiologie ? Si celle-ci s'avère indispensable, quelle est votre conception du signe sémiologique et de son organisation ? (Question préalable qui distingue une recherche sémiologique d'un bavardage à la mode.)

En résumé, la signification du film ne va pas de soi, et si l'on veut poser le rapport film/spectateur, faut-il encore avoir trouvé l'organisation du film à partir des séries visuelle, sonore et phonique, qui nous permettra de définir cette signification, et par là, d'atteindre cette représentation sociale qu'est tout film.

Le rapport signification du film/public renvoie à la fois l'idéologie, parce que le groupe consommant accepte les représentations sociales du film, mais aussi à la sociologie, car ces propres représentations sociales proviennent de son insertion sociale.

*Le public de ciné-club : être social et conscience sociale.*

Reste à définir le public du cinéma en France et en particulier dans les ciné-clubs. Dans notre article, nous soulignions qu'au cinéma le public est dans sa majorité composé d'étudiants, d'employés, d'enseignants..., et au ciné-club cette tendance ne fait que s'accentuer. Nous devons poser notre lutte idéologique par rapport à ces groupes sociaux et ne plus parler des spectateurs et du public sans les avoir définis socialement au préalable et éviter l'emploi de travailleurs, qui n'est pas suffisamment précis.

D'abord bien connaître leur être social. L'évolution du capitalisme, en particulier dans notre pays, nous amène à reconsidérer et à critiquer la notion de petite-bourgeoisie.

Le degré de concentration du capital fait que la bourgeoisie monopolistique élimine la petite propriété ainsi que les professions libérales. De 33 % en 1954, ils ne représentent que 20 % de la population active en 1968, mais en revanche, de nombreuses catégories deviennent des salariés (20,4 % à 30,4 %) et en particulier, avec le développement de la science et des techniques [2], le nombre des ingénieurs, cadres, techniciens, enseignants, chercheurs, s'accroît considérablement. Comme la classe ouvrière, ils ne possèdent pas les moyens de production, et par leur condition de salarié ils connaissent maintenant le travail parcellaire, le chômage, la sous-qualification... et l'exploitation collective (fiscalité, inflation...). Si ces couches intermédiaires se rapprochent par leur situation de la classe ouvrière, elles ne peuvent se confondre avec elle. Quelques-unes d'entre elles seulement sont producteurs de plus-value et aucune de ces couches n'est au cœur de l'antagonisme de classes comme la classe ouvrière. Notre recherche va être de définir plus précisément l'être social de ces couches moyennes dans ce passage de salarisation. Il n'y a qu'une analyse précise de leur être social qui nous permettra de comprendre comment chaque film est un reflet, mais un reflet déformé de cet être social.

2. Nous ne nions pas un seul instant le rôle de la science dans les forces productives et par là dans le mode de production. Pas de confusion entre forces productives et idéologie dominante (voir plus loin).

Cette situation nouvelle nous fait abandonner la notion de petite-bourgeoisie, car la caractéristique principale de ce groupe n'est plus l'appropriation d'une petite unité de production.

Cependant, la sous-idéologie « petite-bourgeoise » n'en a pas disparu pour autant. S'il est vrai que la situation objective de ces couches moyennes tend à les éloigner de la classe dirigeante, la majorité de ses éléments est encore loin d'être aux côtés de la classe ouvrière. La crise spécifique de ces couches est signifiée à l'intérieur de l'idéologie dominante : c'est ce que reflètent les films du cinéma capitaliste. L'animation que nous proposons au ciné-club est de faire prendre conscience aux spectateurs ainsi définis de ce qui fait qu'ils reconnaissent dans cette représentation sociale que le film leur impose (nous développerons cela plus loin).

Dans ces conditions, on conçoit notre conception différente de la lutte idéologique. Nous cherchons à poser la lutte là où elle se situe et à partir de films diffusés habituellement par les salles commerciales. Il s'agit de répondre à la formidable offensive idéologique que lance la bourgeoisie vers les couches moyennes et de fournir

au spectateur des armes pour lutter contre ce conditionnement [3] (d'où le caractère indissociable de la démocratisation de la culture et de la lutte idéologique). Cela veut dire aussi que nous programmons des films militants qui nous semblent politiquement justes (ex. : *La vie est à nous*) et en particulier des films de la Chine populaire.

3. Ce que la pensée-maotsétoung appelle éducation par la négative.

### *Le cinéma chinois.*

Cinéma exemplaire qui, dans certaines conditions spécifiques de la construction du socialisme, va diffuser une idéologie prolétarienne de façon à amener les alliés objectifs de la classe ouvrière à une pratique sociale juste.

Sur un plan théorique, l'intérêt du cinéma chinois nous a amené à rompre avec la notion d'idéologie en tant que rupture épistémologique qui a tendance à renvoyer dos à dos toutes les idéologies. La comparaison cinéma chinois/cinéma capitaliste nous permet de définir l'idéologie dominante diffusée dans le cinéma capitaliste comme un système qui nous permet d'accepter les changements sociaux sans rien comprendre à leurs causes réelles, alors que l'idéologie prolétarienne nous permet de comprendre la réalité sociale dans laquelle le spectateur est inséré et par là lui permettre de participer à son changement.

L'autre intérêt du cinéma chinois, dont l'objectif est de nous proposer une représentation sociale idéologiquement juste, a été de nous amener à rompre avec le cinéma dit de la transparence, qui survalorise les signifiants spécifiques, qui pose en principe que le conditionnement du film sur les spectateurs vient de ceux-ci, nous distrait d'une représentation sociale dont il est porteur (conception erronée dans laquelle sont englués bon nombre de jeunes cinéastes...).

Mais en France, le cinéma chinois ne peut avoir que valeur d'exemple, car la situation objective est autre : classe ouvrière au pouvoir, construction du socialisme, au niveau de conscience politique des masses, public prolétarien... Il faut avoir à l'esprit ces différences, et le rôle exemplaire du cinéma chinois ne doit pas nous faire escamoter les films tels qu'ils existent en France : ceux-ci ne disparaîtront pas dans une trappe par une condamnation incantatoire. Rappelons qu'il s'agit de donner au spectateur des armes pour lutter contre ce conditionnement. C'est pourquoi je ne comprends pas en quoi le « discours de l'animateur » peut être gêné par l'« objectivité de la science », et en quoi celle-ci « gomme l'aspect principal dans la question de cette position ».

### *Connaissance scientifique et lutte idéologique.*

Il y a, je crois, une confusion de votre part sur la connaissance scientifique et le détournement que cherche à en faire la bourgeoisie. Tant mieux pour elle si, dans sa croisade actuelle de l'obscurantisme, elle reçoit l'appui de scientifiques comme Monod. A nous de ne pas être dupes et de montrer que dans *Le hasard et la nécessité* l'auteur n'a rien compris au matérialisme dialectique, et que ce livre est une théorisation parcellaire, donc erronée, de la génétique.

La question fondamentale en ce domaine, dont il nous faudra débattre, est la croyance science bourgeoisie/science prolétarienne, en ayant bien soin de ne pas confondre forces productives (la science y joue un rôle objectif) et l'idéologie capitaliste (qui ne peut être que mystifiante). Faut-il rappeler que l'idéologie dominante n'est pas le reflet exact des rapports de production mais qu'elle en est le reflet déformé ?...

Seule une théorie scientifique fondée sur l'étude des réalités matérielles telles qu'elles sont, indépendamment de notre volonté, permet aux révolutionnaires de les comprendre et d'agir sur elles. Dans le domaine qui nous occupe, la connaissance scientifique, dont la théorisation et l'application à l'histoire des sociétés

humaines est le matérialisme historique, ne peut gêner l'animateur dans sa tâche. Au contraire, il n'y a que cette connaissance qui nous permettra de poser « son intervention sur le front culturel » (lutter contre le conditionnement idéologique des films), de « remettre en jeu sa situation dans l'appareil culturel » (lutte contre la bourgeoisie et par quels moyens spécifiques dans le domaine de la culture) et de « poser son rapport avec les masses ». Notre recherche a pour but de définir les mécanismes qui font que le spectateur accepte la mystification de sa propre situation sociale que lui impose chaque film du cinéma capitaliste. L'animateur ne peut en faire prendre conscience au spectateur que s'il a lui-même déjà compris le fonctionnement du film et la discussion aura pour objet d'intégrer et d'éclairer les remarques parcellaires dans notre explication sur la fonction que le film exerce sur eux. Faut-il encore que notre analyse ait défini la représentation sociale du film à partir de sa signification globale, les changements que le film leur fait accepter (et qui correspondent à leur être social bien qu'ils *n'en aient pas conscience*), les rapports entre représentation sociale du film (qui recouvre la conscience sociale des spectateurs) et l'idéologie dominante. Ce n'est qu'à cette condition que les spectateurs seront devant un choix réel et qu'ils pourront participer à notre lutte, car tous sont loin d'être d'accord avec nous.

Cette fonction du film s'inscrit dans la théorie du reflet définie par Lénine, en particulier dans *Matérialisme et Empiriocritisme :* « La conscience sociale reflète l'existence sociale, telle est la doctrine de Marx. L'image peut refléter plus ou moins fidèlement l'objet mais il est absurde de parler d'identité. » Puisque vous affectionnez l'expression révisionnisme, conservons-la pour l'appliquer, par exemple dans le domaine du cinéma, à tous ceux qui ne posent pas le film en tant que reflet de l'existence sociale. Reflet exact ou déformé selon l'idéologie prolétarienne ou bourgeoise dont il est porteur. En conséquence, il n'est pas possible d'aborder le cinéma en France sans une théorie de l'existence sociale des spectateurs (définis en tant qu'éléments des couches moyennes).

A nous, par nos explications et à partir de représentations sociales des films que les spectateurs acceptent (en général de façon non consciente), d'élever le niveau de conscience politique des spectateurs, de leur faire prendre conscience de l'existence et du rôle de l'idéologie dominante, de les préparer à une autre pratique politique dans cette alliance spécifique couches moyennes/classe ouvrière.

C'est le rôle des intellectuels marxistes de lutter contre l'animation traditionnelle, de fournir un appareil critique aux animateurs, aux spectateurs [4], afin qu'ils puissent lutter réellement contre l'oligarchie financière. D'ores et déjà, les possibilités existent à l'intérieur de certains mouvements d'éducation populaire, utilisons-les en ayant bien soin ni de nous isoler, ni de faire l'union pour l'union. Il nous semble que la théorie du reflet pourrait nous aider à définir cette base unitaire, à condition que ce reflet soit posé à partir de la signification globale du film et conçu dans ses rapports entre l'être social et l'idéologie dominante, ce qui nous permettra d'atteindre la conscience sociale des spectateurs.

Alain Marty.

4. Et de préparer aussi des films militants.

# Réponses à Alain Marty

## 1. L'être de classe du public.

En ce qui concerne la question du public de cinéma, de l'« être social et la conscience sociale » de ce public, le texte nous semble avancer un certain nombre d'idées pour le moins confuses, quand elles ne sont pas erronées. Affirmer par exemple que le public de cinéma est, dans sa majorité, composé d'étudiants, d'employés et d'enseignants. Affirmation qui conduit en droite ligne à une autre, tout aussi courante aujourd'hui : le cinéma dominant ne serait qu'une arme idéologique de la bourgeoisie mise en place afin de s'attacher les bons offices d'une certaine couche sociale bien particulière, celle-là même dont parle le texte en la nommant « petite bourgeoisie » ; concept que le texte effacera ensuite, pour le noyer dans le vaste rassemblement des couches salariées ou en voie de salarisation par le capital. Car c'est bien de ça dont il s'agit, et nous allons y revenir, non sans avoir critiqué la première thèse énoncée.

Le public de cinéma ne se compose pas uniquement de ces couches moyennes. Il suffit d'enquêter un minimum, soit dans les salles de cinéma, soit d'aller voir les chiffres d'entrées de certains films à succès. Ceci est une évidence, une constatation, empirique, mais juste. Il ne fait pas de doute, par contre, que le public de cinéma n'est pas le même que celui qui fréquente les ciné-clubs. C'est peut-être là un trait spécifique au ciné-club en tant qu'appareil, de n'avoir comme public qu'une couche sociale bien particulière, justement cette petite-bourgeoisie, et avec comme dominante, sa fraction intellectuelle. C'est là une nuance que le texte d'A. Marty ne prend jamais en compte. Et c'est pourtant sur cette nuance que s'investit, actuellement, toute la réflexion idéologique et politique sur le travail d'animation dans les appareils culturels.

Par là même, une des véritables questions à poser, consiste à savoir si la lutte idéologique dont il est question n'est censée viser que ces couches d'intellectuels et d'employés, auquel cas le ciné-club est effectivement un lieu privilégié pour mener cette lutte, devenant même un terrain à conquérir ; ou si la lutte idéologique doit viser les larges masses en général, auquel cas la tâche de l'animation ou de la critique s'élargit et nous oblige à être capables de changer de terrain, à passer de la lutte idéologique à l'intérieur de la petite-bourgeoisie à une lutte plus large, plus complexe, et par là plus importante au sein des masses elles-mêmes. Il nous semble que cette question est, actuellement, chez l'ensemble des animateurs une réelle contradiction, vécue subjectivement dans les termes mêmes où elle vient d'être posée. Une des fonctions de l'appareil idéologique culturel vis-à-vis des branches particulières que sont celles de l'animation, est bien

de *désorganiser* idéologiquement et politiquement la *conscience* des animateurs sur cette question, en la refoulant purement et simplement du champ idéologique où s'effectue la réflexion des agents de l'animation, et en réprimant les pratiques nouvelles où cette contradiction est un enjeu. Qu'au cours de notre travail, nous ayons rencontré bon nombre d'animateurs porteurs de cette problématique — celle du travail d'animation envers les larges masses sur des bases proches des nôtres, — est bien un des signes de la crise du fonctionnement de l'appareil culturel. Même si, très souvent, la question est posée dans le flou, avec la velléité de « démocratiser la culture », avec les illusions que cela comporte. Même si, souvent, cette question ne se formule que dans le creux de la critique négative — au sens de *destruction* — de la fonction idéologique de l'animation culturelle dominante, appelant les issues et les pratiques positives — au sens de *construction*, sans en avoir encore les moyens.

Face à cette situation, la thèse d'A. Marty sur la « disparition de la notion de petite-bourgeoisie » peut produire des effets de brouillage, assez néfastes sur le plan idéologique, effets que l'auteur ne maîtrise peut-être pas. Selon lui, le degré de concentration du capital élimine la petite propriété — ce qui est vrai mais *tendanciellement* — et par là même, la notion de petite-bourgeoisie perd son sens, puisque ce qui la caractérise, pour A. Marty, c'est justement la petite propriété, la petite production.

D'autre part, dans le cadre du développement capitaliste des forces productives, et plus particulièrement celui des sciences et des techniques, le nombre des ingénieurs, cadres et techniciens augmente. Si, comme le dit A. Marty, ces couches ont tendance, pour des raisons objectives — encore que dans ces raisons objectives, il ne voie que les aspects économiques (chômage, sous-qualification, parcellisation des tâches), — à s'éloigner de la classe dirigeante, et si elles sont « loin d'être aux côtés de la classe ouvrière », on ne voit là pas autre chose que le remarquage de la position oscillante et intermédiaire... de la petite-bourgeoisie. Que la vieille définition marxiste : petite-bourgeoisie = petite propriété, soit à réajuster *aujourd'hui* — encore que dans la paysannerie et le commerce, ce soit bien de cette petite-bourgeoisie qu'il s'agisse — en tenant compte des nouvelles couches liées à la grande production, aux travailleurs salariés de la science et des techniques, ne signifie pas pour autant qu'il faille renoncer à la notion de petite-bourgeoisie, notion enrichie par l'analyse d'une situation nouvelle. Ces questions sont vitales pour ce qui concerne une analyse marxiste-léniniste de ces couches, parce qu'elles sont un enjeu important des luttes prolétariennes — pour la bourgeoisie aussi, c'est là un enjeu réel — et parce que ces questions structurent un terrain dominé depuis de longues années par le révisionnisme du P. « C. » F. Mais pour A. Marty, l'enjeu n'est pas véritablement là, et nous ne lui ferons pas le reproche d'avoir un point de vue particulier, concernant l'animation de ciné-club, sur ces questions.

« La crise spécifique de ces couches est spécifiée à l'intérieur de l'idéologie dominante : c'est ce que reflètent les films du cinéma capitaliste. L'animation que nous nous proposons au ciné-club est de faire prendre conscience aux spectateurs ainsi définis ce qui fait qu'ils se reconnaissent dans cette représentation sociale que le film leur impose. » Un peu avant, dans le texte : « Notre recherche va être de définir plus précisément l'être social de ces couches moyennes dans ce passage de salarisation. Il n'y a qu'une analyse précise de leur être social qui nous permettra de comprendre comment chaque film est un reflet, mais un reflet déformé, de cet être social. »

En admettant qu'il soit possible, en reprenant les termes de Marty, de « faire comprendre » aux spectateurs comment le film leur impose une image déformée de leur véritable être social, une image déformée par l'idéologie bourgeoise, la question reste ouverte, et elle est posée à Marty, de savoir si le ciné-club, l'animation de ciné-club, est bien le *lieu politique* où s'effectue cette

« recherche » en vue de découvrir plus précisément l'être social de ces couches. Nous pensons qu'il est possible, pour les animateurs militants, d'analyser comment un film peut être le reflet déformé de l'idéologie petite-bourgeoise, à condition de reconnaître les lieux où se développe la connaissance de ces couches : la *pratique* de la lutte des classes, en général. Car le raisonnement de Marty est ambigu à deux niveaux, qui s'épaulent et se renforcent mutuellement.

— « L'analyse précise de ces couches moyennes » est à notre avis assez floue, mal dégagée du terrain révisionniste, de la fameuse théorie de l'« alliance des couches antimonopolistes contre le grand capital », pour qu'on puisse se demander si ce n'est pas l'analyse des films, arbitrairement posés comme reflets de l'être social de ces couches, effectuée au moyen de la sémiologie, de la sociologie, et du marxisme enrichi par les deux, qui permettra de faire l'analyse précise de ces couches. Le film comme reflet du réel, déformé par l'idéologie dominante, deviendrait le moyen d'analyse du réel. Si le réel de ces couches est signifié dans le film, même s'il est travesti par la bourgeoisie, c'est une aubaine d'aller le dépister, le déconstruire, lui enlever sa gangue idéologique bourgeoise, pour qu'il ne reste que le réel purifié, non déformé, opérant sur le public, sur le mode de la révélation [1]. Et pour cause, travail effectué grâce à la *science*, à *des* sciences ; travail de spécialiste. On ne sort pas, avec cette logique, du réalisme critique, du cinéma pensé uniquement comme miroir déformé et déformant du réel. Il est normal que dans cette conception, la déconstruction du reflet prenne des allures de prestidigitation vis-à-vis du public, à qui on veut « donner des armes pour lutter contre le conditionnement ». C'est un peu la lutte entre la science et le conditionnement; la science contre l'idéologie bourgeoise, où la science devient une force productive directe dans la conscience des spectateurs. Alors que c'est bien de lutte idéologique dont il s'agit, et bien d'opposer une autre idéologie, en lutte. Ce n'est pas par hasard s'il y a une grande confusion chez Marty entre « lutte contre le conditionnement » et ce que Mao appelle l'« éducation par l'exemple négatif ». On ne peut parler d'éducation par la négative pour les Chinois, que justement dans le cas où il y a une issue positive, une alternative positive qui se présente devant les sujets interpellés. En bref, l'idéologie de la classe dominante est celle des paysans et des ouvriers, et la lutte idéologique contre l'idéologie bourgeoise, par l'exemple négatif pour les Chinois, contre le conditionnement pour Marty, prend tout son sens, puisque ceux-là même qui la mènent sont porteurs d'une autre idéologie, cette fois dominante, active, offensive. Rien à voir avec cela dans un ciné-club, en France, où le cycle de la déconstruction est éternel si on ne fait pas appel à un dehors positif, celui de la lutte des classes dans l'appareil, comme dans celle qui se déroule à l'extérieur de lui.

— Concernant la thèse du cinéma comme miroir déformé de l'« être social des couches » dont parle Marty, on ne voit pas pourquoi il lui confère un côté si restrictif, limité, comme si les films n'étaient que des reflets exclusifs de la crise et des problèmes idéologiques des couches moyennes ; comme si la bourgeoisie ne pensait le film que comme le véhicule de son idéologie promulgué uniquement vers ces couches. C'est peut-être mal comprendre la politique culturelle bourgeoise, et le fonctionnement de l'idéologie bourgeoise et celui des appareils dont il est question : ciné-club et animation culturelle. Qu'il y ait plusieurs appareils idéologiques, qu'il y ait une grande division technique entre eux, une sorte de répartition du travail, un cloisonnement, ne veut pas dire qu'il y ait un morcellement ou une cassure dans l'idéologie qu'ils véhiculent. Repérer les formes spécifiques que peut prendre l'idéologie bourgeoise dans chacun des appareils — ce qui requiert un travail concret dans chaque cas de notre part — n'empêche pas que ces traits particuliers soient rattachés à une tactique et une stratégie plus globale, plus cohérente de la classe dominante.

Serge Toubiana.

1. C'est là une tendance moderne de la cinéphilie de gauche : ou dernière analyse, glorification du cinéma « branché sur le réel », effaçant le travail spécifique que requiert l'art face au réel.

## 2. Les luttes, l'appareil.

A.M. convient : « Nous n'ignorons pas que l'appareil culturel dans lequel sont insérés les ciné-clubs est produit et structuré par la lutte des classes. » Bien. Mais pour être positivement opérante (pour être autre chose qu'une dénégation), cette constatation implique un certain nombre de conséquences dont nous ne voyons pas qu'A.M. les prenne en compte dans son analyse — que pourtant il réfère et à la lutte des classes et au marxisme.

Comment, en effet, comprend-il ce « produit et structuré par la lutte des classes » ? Qu'en tire-t-il ? Que :

« si la bourgeoisie cherche à contrôler l'activité des ciné-clubs (ne serait-ce que par la diffusion de ses films) et peut s'appuyer sur l'animation traditionnelle (qui ne pose jamais les films dans leur fonction de conditionnement idéologique du public), cela signifie aussi que la relative autonomie des ciné-clubs peut être exploitée dans la lutte révolutionnaire, en particulier par une animation axée sur la lutte idéologique et par la diffusion de films militants. »

D'accord avec A.M. sur le fait que le ciné-club peut être le lieu d'une lutte idéologique contre la bourgeoisie. Mais ce lieu est-il neutre ? Quand A.M. présente le ciné-club comme un terrain que chacun des antagonistes « cherche à contrôler » — la bourgeoisie, en y imposant ses films et en « s'appuyant » sur le discours cinéphilique de l'animation traditionnelle ; les révolutionnaires, en y diffusant leurs films et en y luttant contre l'idéologie bourgeoise, — cela ne revient-il pas à poser ce terrain dans une sorte de neutralité ? A le penser comme un champ vide qu'il resterait à occuper, comme un appareil *déjà donné*, constitué hors de la lutte et avant elle, celle-ci n'intervenant que pour le conquérir ? Tout le contraire donc d'un appareil *produit et structuré* par la lutte des classes. Vision un peu naïve d'un ciné-club qui ne serait que simple réceptacle de films et simple tribune pour des discours — les uns et les autres ou bourgeois, ou révolutionnaires... La notion d'*appareil culturel*, à laquelle semble souscrire A.M., implique bien autre chose que celle de *lieu* culturel, d'espace de diffusion et de débats. Elle implique pour les marxistes la nature et la fonction de *classe* des appareils culturels, comme de tous les appareils idéologiques d'Etat (mais il est vrai qu'A.M. réalise ce tour de force de parler du ciné-club comme « appareil culturel », de la lutte idéologique dans cet appareil, et des idéologies des diverses classes en lutte, sans à aucun moment ressentir le besoin d'utiliser le concept d'appareil idéologique d'Etat) : pas plus que la lutte des classes, la lutte idéologique de classe ne se déroule en terrain neutre, mais (entre autres) dans des appareils idéologiques que la bourgeoisie occupe déjà, contrôle déjà, a déjà *structurés* pour la servir contre ceux qu'elle exploite. Quelle que soit la « relative autonomie » du ciné-club en tant qu'appareil culturel, il remplit, de par son organisation, son fonctionnement, et les pratiques qu'il induit, un rôle de classe. Il ne suffit pas de changer les films et de radicaliser le discours des animateurs pour « renverser » ce rôle et mettre le ciné-club au service du prolétariat. On imagine très bien (c'est arrivé), entre un cycle Bergman et un cycle Minnelli, un « cycle cinéma militant »... Et même si c'étaient des films « engagés » toute l'année, même sans saupoudrage Minnelli-Bergman. Cela signifierait certes une nouvelle conception de la programmation, une prise de position politique de l'animateur — mais cela aussi laisserait à peu près inchangé, dans son marquage idéo-

logique comme dans ce qu'il induit de pratiques et de conceptions, quelque chose d'essentiel : le dispositif même de fonctionnement du ciné-club, les rôles et rapports qu'il règle et reproduit à longueur de séances (quel que soit, par ailleurs, le « contenu » de ces séances). Car le ciné-club ne programme pas que des films, il programme aussi des places et des fonctions : des *pratiques*. La place de l'animateur, celle du spectateur. Le rapport de l'un à l'autre [1].

Que, dans l'idéologie de beaucoup de ses promoteurs et de ses agents, l'appareil ciné-club se donne principalement, sinon exclusivement, pour un *cadre* — de diffusion, de jouissance, de communication, — et qu'ainsi se trouve mis en avant surtout l'aspect technico-esthétique de sa définition, voilà bien ce qu'il faut interroger : ce n'est pas pour rien que l'appareil ciné-club fait « oublier » (même à A.M.) qu'il est un appareil idéologique. Pimenter cette représentation neutralisante (la conception bourgeoise du ciné-club) par du discours politisé, c'est faire comme si elle ne signifiait rien et n'emportait rien avec elle : cela revient à l'ignorer, c'est-à-dire à l'entériner. Car cette représentation ne se contente pas d'imposer l'image du « cadre » ou du « lieu de rencontre » : en mettant ces images en avant, elle *ne dit pas* autre chose, elle *recouvre* un aspect essentiel de la réalité du ciné-club, qui est la pratique de l'animateur. Il est impossible de caractériser idéologiquement le ciné-club sans analyser la place et la fonction qu'en tant qu'appareil il assigne à l'animateur, et la façon dont celui-ci s'en débrouille. Place de l'encadrement, place de la maîtrise, place de l'intermédiaire.

A.M. remet-il en cause cette place (*sa* place) ? A l'animation traditionnelle bourgeoise, il oppose une animation qui se démarquerait par son discours à la fois scientifique et politique. Que vaut cette démarcation ? La conception bourgeoise du ciné-club installe l'animateur dans le rôle du *spécialiste*, de celui qui détient et maîtrise un certain nombre de codes, un savoir, et qui en dispense les enseignements à la masse des spectateurs. L'argument d'A.M. est que ce savoir, que ces codes sont creux, mensongers, « idéologiques ». Et certes, le discours dominant dans l'animation est le discours du spécialiste bourgeois en cinéma (conception idéaliste de la forme et de l'histoire du cinéma, thématiste des auteurs, etc.). Il faut donc, propose A.M., pour lutter contre cette collusion idéologique, tenir un autre discours, qui serait, lui, du côté de la science (c'est-à-dire du prolétariat). Un discours contre un discours : pas une pratique contre une pratique. Un spécialiste plus sérieux et plus engagé, mais toujours un spécialiste qui « révèle » le jeu des codes à ceux qui, « à leur insu », sont manipulés par ces codes... Mais remplacer le savoir dominant chez les animateurs de ciné-club par du « meilleur » savoir (fût-ce la science du film), cela ne touche pas encore à la relation que l'appareil installe entre celui qui sait et ceux qui sont censés ne pas savoir. Car la position de maîtrise de l'animateur, telle que la requiert l'idéologie bourgeoise du spécialiste (de la division du travail), postule des spectateurs nécessairement « ignorants », « aveuglés »..., tels précisément que les décrit A.M. :

> « (Les spectateurs) absorbent de façon non consciente la signification du film (...) L'animation que nous proposons est de faire prendre conscience aux spectateurs (...), ce qui fait qu'ils se reconnaissent dans cette représentation sociale que le film leur impose... »

A.M. pense qu'aux spectateurs mystifiés par les films dominants il faut un animateur qui puisse leur dire le vrai sur eux-mêmes. Retournons la proposition : pour que l'animateur soit en position de maîtrise *il faut que les spectateurs soient pensés comme mystifiés*. Aussi bien, quand A.M. parle de lutte idéologique, il s'agit pour lui, d'une part d'une lutte d'idées (dont les pratiques seraient préservées) : opposer aux discours idéologiques de la bourgeoisie, un discours scientifique (*et donc* progressiste) ; et d'autre part d'une lutte qui se déroulerait essentiellement entre l'animateur progressiste et les idées ou produits bourgeois (les démonter, les critiquer, etc.) : c'est-à-dire d'une « lutte » dont les spectateurs seraient l'enjeu, les sujets passifs, les... spectateurs, justement. Qu'ils puissent y intervenir autrement qu'en aveugles, qu'en masse trompée, qu'ils puissent y apporter autre chose que la répé-

tition de leur situation mystifiée, autrement dit que l'animateur ait aussi, dans cette lutte, à apprendre d'eux, et puisse être mis en cause par leur intervention, de cela il n'est pas question dans le dispositif d'A.M.

Les deux aspects sont étroitement liés : c'est bien parce qu'il pense la lutte idéologique comme lutte d'idées (hors des pratiques — c'est-à-dire, notamment, des conduites sociales programmées dans les appareils idéologiques, les entreprises, etc.) qu'A.M. n'imagine pas que dans leur pratique sociale (qui ne se limite pas au ciné-club) les spectateurs puissent être aussi partie prenante de cette lutte, et que dès lors l'animateur puisse ne pas être en position de maîtrise, qu'il ait à apprendre de l'expérience des spectateurs, car s'il est un spécialiste de la lecture des films, comment prétendrait-il à être aussi un « spécialiste » de la lutte idéologique ?

Jean-Louis Comolli.

## 3. Quelle sémiologie ?

A.M. dénonce « (l') emprunt de concepts opératoires en dehors de leur champ d'investigation, (l') atomisation du film, (le) refus de considérer le film en tant que processus original de signification, (le) découpage du film selon un nombre de codes arbitrairement décidés par l'analyse, (le) refus du niveau sémantique, (le) non-respect de l'espace-temps du film... » J'avoue ne pas voir clairement dans ces critiques, ni le point de vue marxiste dont A.M. se réclame, ni qui elles visent. A.M. se réclame ensuite d'une sémiologie du cinéma de type « metzien » (il en reprend la définition du cinéma, « langage sans langue », et les principaux concepts). Il prend également parti contre la théorie freudienne de l'inconscient « dont la critique matérialiste reste à faire ». Il s'appuie enfin sur la notion, dont la critique matérialiste a été faite, de « signification globale », intrinsèque, du film conçu comme champ clos de signification.

Disons tout de suite qu'on ne voit pas du tout, mais pas du tout, comment A.M. peut articuler une analyse de film fondée sur ces conceptions avec une analyse marxiste-léniniste, comment l'analyse sémiologique d'un film telle que la conçoit Marty peut être utile à un point de vue de classe. En fait, premièrement, les conceptions linguistiques sur lesquelles s'appuie Marty ont été critiquées radicalement et dénoncées comme idéalistes par Kristeva, Lacan ou Derrida, pour rester dans un champ théorique où le signifiant, le symbolique, le texte, sont considérés comme primordiaux [quant à Deleuze, ce sont les notions mêmes de signification, de signifiance ou de texte qu'il vomit]. En s'appuyant sur qui ces théoriciens ont-ils ainsi critiqué la linguistique phonologique et la sémiologie qui en découle ? Sur Marx entre autres, et sur Freud. On a démontré la solidarité profonde entre la linguistique saussurienne et l'économie marchande, la conception transcendantale du signe qui réfère le langage à la psychologie ou la sociologie les plus idéalistes, ignorantes de l'inconscient et du sexe, du travail et de la lutte des classes. Nous ne pouvons y revenir ici (*cf.* Derrida : *De la grammatologie ;* Kristeva : *Semeiotikè ;* Lacan : *Fonction et champ de la parole et du langage*, in *Ecrits*).

Deuxièmement, une analyse sémiologique d'un film ne peut être utile d'un point de vue de classe, à mon avis, *que si* l'on s'appuie sur un « inconscient psychanalytique » : autrement dit, faire l'analyse — c'est-à-dire, n'est-ce pas, la critique ? —

d'un film en mettant la politique, le point de vue de classe, au poste de commandement, implique en effet la maîtrise d'un certain effet « inconscient », disons sexuel, du film sur les spectateurs. Cela implique une analyse, un déploiement, des *connotations* que les représentations des films mettent en jeu. *La seule sémiologie possible d'un film est une sémiologie de la connotation : encore* faut-il savoir quelles sont les connotations (*c'est-à-dire les significations implicites*) qu'il importe de mettre à jour ; et cela, seul un point de vue de classe, un esprit de lutte, peut le faire.

Prenons un exemple qui n'est pas cinématographique : la pub bien connue pour la B.N.P. : « Votre argent m'intéresse », ou « Donnant, donnant. — Vous me confiez votre argent, je vous fais profiter de ma banque. » Cette pub semble avoir été inventée pour le bonheur des analystes et des sémiologues, tant le sens en est « pervers » et les surdéterminations multiples. Un sémiologue bourgeois, en s'attardant sur cette pub, en dévidant avec délices la chaîne des connotations, en marquant la place du sujet de l'énonciation, celle de l'allocuté, etc., ne ferait bien entendu que redoubler et légitimer idéologiquement la « perversion » des rapports que cette affiche reflète et reproduit et qui est précisément la perversion des rapports sociaux dans le monde capitaliste. Or que dit cette affiche ? Elle dit : la publicité nous prend pour des cons, la publicité nous rend cons (pour employer le slogan de *Charlie-Hebdo*), et elle nous dit *comment* : simplement en instituant la fiction d'un rapport individuel, personnel, d'un rapport de désir, d'un rapport sexuel, entre le type qui s'intéresse à notre argent et nous. Le type s'adresse au consommateur, au salarié et il lui dit : je vais vous baiser et vous allez aimer ça. Et ça marche, parce que, délicieusement scandalisé, on se dit : ils ont osé — *ils ont osé mettre en scène leur désir.* Et l'on voudrait presque être les petits Faust consommateurs du Méphistophélès de l'affiche. Le succès de cette affiche réside en ce seul point : le déni du fait que les salariés, esclaves bêtes à consommer *ne sont pas* des *personnes* avec lesquelles la Banque instaure des rapports de séduction, mais un troupeau, dont la seule identité pour les banques sont le numéro matricule du chéquier et le compte correspondant.

J'ai donné cet exemple pour montrer comment une analyse de connotations, de significations implicites [1], appuyée sur la psychanalyse, peut s'intégrer à un point de vue de classe et le renforcer. C'est à condition, je l'ai dit, de ne pas s'attarder sur les unités de signification dont s'occupe la sémiologie classique (fondée sur la phonologie). A. Marty n'a pas répondu à notre critique de son texte d'*Image et Son*, critique qui revenait à dire qu'un dispositif sémiologie + sociologie, celle-ci fût-elle marxiste, n'a aucun intérêt et peut même se révéler dangereux (garantir l'objet analysé d'un métalangage rassurant, clôturant). Avoir un point de vue de classe dans une analyse, c'est quelque chose qui cadre mal avec la neutralité du discours de la science : c'est être capable de faire la distinction critique entre « fleurs odorantes » et « plantes vénéneuses », pour parler chinois, bref être capable de magnifier ou de vomir l'objet analysé — de s'y impliquer comme sujet. Et la sémiologie classique interdit de le faire. Elle glorifie platement n'importe quoi.

1. Dans mon exemple, on peut les résumer ainsi : « Le désir que j'ai de votre argent vous implique, vous, personnellement reconnu pour une personne, (dans *votre* désir d'être un sujet désirant). »

Ce dernier point induit un troisièmement, qui est que la *maîtrise* de l'animateur-sémiologue, dont j'ai parlé plus haut, n'est pas *sûre* : s'impliquer comme sujet, c'est transgresser l'assurance du discours scientifique, c'est risquer un discours axiologique, un discours de la *valeur* (politique, éthique, esthétique). Cela veut dire qu'il faut compter aussi avec la salle, avec les destinataires non professionnels, non spécialistes, non sémiologues, du film. Affronter ce qu'on en pense à ce qu'ils pensent, et savoir être à leur écoute. Ce qui nous éloigne encore de la sémiologie universitaire.

Car « être à l'écoute des masses », ce n'est pas leur prêter une oreille bienveillante. C'est savoir qu'elles ne sont pas nécessairement plus aveugles que les experts du savoir, et au contraire : qu'elles peuvent être plus sensibles, et avoir un point de vue plus juste sur des aspects que la position d'expert, précisément, rend malaisés à comprendre, voire à admettre.

Pascal Bonitzer.

# L'Université de Vincennes et le cinéma

## L'enseignement du cinéma à l'Université doit-il être au service du cinéma dominant ?[1]

1. Le texte qui suit nous a été communiqué par le collectif Etudiants-Enseignants-Personnel du département Cinéma de l'Université de Paris VIII-Vincennes en lutte pour pouvoir continuer à travailler dans la direction qu'il a choisie et selon les modes de fonctionnement dont il s'est doté. Ce texte constitue la première pièce d'une enquête en cours sur l'enseignement du cinéma en France.

Si les circulaires de l'Education Nationale sont très prolixes sur l'audio-visuel comme *moyen* d'enseignement, elles restent très silencieuses, ou tout au moins très vagues, sur le cinéma, la télévision, la photographie comme *objets* d'enseignement. Il n'empêche : aujourd'hui, dans plus de trente universités françaises, on trouve des enseignements qui, à des degrés divers, touchent au fait cinématographique. C'est à l'initiative d'enseignants et d'étudiants que le cinéma, la télévision, la photographie se sont introduits dans l'Université par le biais des disciplines les plus diverses — le plus souvent comme extension des études littéraires, à titre de modernisation, mais aussi comme secteur spécial de l'histoire, de l'esthétique, de la sociologie, du droit, de l'anthropologie, etc.

Si l'Education Nationale ne lui fournit pas tous les moyens nécessaires, elle ne s'est jamais opposée à cette extension du discours universitaire, fût-elle très critique, à de nouveaux objets, aux objets audio-visuels. Sans doute lui trouve-t-elle au moins l'avantage de moderniser une institution fortement ébranlée depuis Mai 68 par les révoltes de la jeunesse. Donc ici on étudie les adaptations cinématographiques des romans de Zola, ailleurs on dépèce l'œuvre de Buñuel avec le scalpel surréaliste, ailleurs on se penche sur les inventions de Godard ou sur les intentions de Truffaut, quelquefois même un réalisateur est convié à livrer ses secrets en fabriquant son prochain film sous les yeux des étudiants — il dit qu'il n'y a pas de secret puis il s'en va. On pourrait multiplier les exemples de ce type d'enseignement très spécialisé, très parcellisé. Il y a comme ça, un peu partout, des lambeaux de discours, des discours en lambeaux sur le cinéma, la télévision, la photographie. Jamais de vision d'ensemble, jamais de travail concret. Mais est-il possible de faire autrement dans le cadre des budgets alloués aux divers départements qui ont inscrit le cinéma comme objet d'étude à leur programme ?

Cette politique gouvernementale, qui consiste à maintenir, par des budgets de misère, l'enseignement du cinéma à l'Université dans le cadre étroit de discours sur le cinéma, se heurte aux aspirations d'un très grand nombre d'étudiants qui ne veulent pas, même en sous-dominante, se borner à enregistrer des discours

sur le cinéma ou la télévision ou la photographie, mais désirent apprendre à faire des films, des montages audio-visuels, des montages sonores, des reportages photographiques. Ils veulent savoir comment on se sert d'une caméra super 8 ou 16 mm, comment utiliser un magnétophone et un micro, comment faire fonctionner une table de montage ou un magnétoscope. Moins pour tenter leurs chances sur le marché du cinéma commercial, ce panier de crabes chômeurs, que pour participer activement à ce vaste mouvement d'expression culturelle populaire que sont les Maisons de Jeunes, les Foyers culturels, les groupes de quartiers, les collectifs locaux, etc.

Ce désir, il apparaît clairement que le pouvoir n'a pas l'intention de le satisfaire. La maîtrise de la pratique cinématographique, du montage audio-visuel, du reportage photographique, du film vidéo, il la réserve à une élite de spécialistes formés dans des écoles qui, si elles ne brillent pas toujours pas l'étendue de leurs moyens (on l'a vu lors de la fermeture de l'Ecole de Photographie Louis-Lumière, rue de Vaugirard, pour cause d'insalubrité), se caractérisent par une sélection très dure à l'entrée. Sélection qui profite à tout un tas d'écoles privées (comme l'IDA) qui exigent de très forts droits d'inscription de tous ceux qui se sont vu refuser l'entrée à l'IDHEC ou à l'Ecole de la rue Vaugirard.

Le Département du Cinéma de Paris VIII (Vincennes) a manifesté très vite sa volonté de refuser cette politique gouvernementale en luttant pour obtenir les moyens de créer un cadre où l'apprentissage du cinéma, de la photo, de la vidéo ne serait pas réservé à une élite. Sur la base de ce qui a commencé et de ce qui se profilait comme perspective, des étudiants de plus en plus nombreux s'y inscrivent chaque année. La croissance du Département Cinéma de Paris VIII est parmi les plus fortes enregistrées par les différents Départements de Vincennes. Avec plus de 1200 étudiants — dont 500 au moins en dominante — c'est le plus important Département Cinéma de France.

Cet afflux d'étudiants est dû, très certainement, aux directions de travail — produit de nombreux débats entre enseignants et étudiants — qui vont à contre-courant des tendances qui dominent ailleurs. Le Département d'Etudes cinématographiques et audio-visuelles de Paris VIII refuse d'être un carcan universitaire dans lequel sont exclusivement tenus des discours sur le cinéma. Il refuse aussi d'être, à l'opposé, une doublure des écoles professionnelles fondées sur la transmission de la division technique-sociale du travail. Dès le début de son existence, le Département Cinéma de Paris VIII s'est efforcé d'élaborer une pratique critique pour ne pas reproduire les formes du cinéma commercial, de la publicité ou de la télévision gouvernementale. Il refuse de considérer la technique comme un champ de savoir neutre et innocent. Il refuse aussi de juxtaposer un enseignement discursif et un enseignement techniciste.

Pour s'opposer à ces positions dominantes qui visent à aligner l'enseignement du cinéma sur la production standardisée de l'industrie cinématographique, le Département Cinéma de Paris VIII a élaboré un programme de travail qui allie, sans coupe théorie/pratique, analyse de films, histoire du cinéma, de la photo, de la télévision, apprentissage technique, production d'images et de sons, et réflexions théoriques dans un enseignement en prise directe sur la réalité sociale. La juxtaposition des enseignements qu'impose le système des U.V. a été brisée par la constitution d'*axes* de travail mettant en jeu plusieurs enseignants, des groupes de travail, des troncs communs, des forums, des stages.

Ce programme de travail, qui répond aux aspirations d'un très grand nombre d'étudiants, risque fort de ne pouvoir être mis en œuvre faute de moyens : la nouvelle augmentation du nombre d'étudiants, sans contrepartie au niveau des moyens, a transformé la pénurie en asphyxie. Qu'on en juge par ces quelques faits :

— Pour 1200 étudiants, il n'existe en tout et pour tout que 6 caméras et 5 appareils photos, 0 magnétoscope portatif. Aucune subvention d'équipement n'a été accordée depuis la création de Vincennes, à l'époque il y avait seulement 100 étudiants en cinéma.
— Les moyens permettant la réalisation complète d'un film, notamment le tirage des copies, n'existent pas.
— Une seule table de montage pour plusieurs centaines d'étudiants intéressés par cette technique.
— Le budget de fonctionnement est de 70 000 F par an pour 1200 étudiants (à titre de comparaison, celui de l'IDHEC atteint 450 000 F pour 30 étudiants !).
— En outre, près d'un tiers de ce budget revient directement à l'Etat par le paiement de la T.V.A. au taux de 33 % sur les produits cinématographiques (produits de luxe).
— Dans ces conditions, chaque étudiant ne peut disposer que de quelques mètres de pellicules.
— Le très petit nombre de postes d'enseignants (5) fait que 80 % des heures d'enseignement sont assurées par des chargés de cours qui ne sont rémunérés que sur la moitié de l'année. Non seulement les enseignants sont sous-payés, mais le nombre d'heures complémentaires est très insuffisant : les cours d'apprentissage technique comportent de 50 à 70 étudiants !
Et on pourrait continuer l'énumération.

Cette situation de pénurie, particulièrement aiguë dans notre cas, a conduit certains responsables de Département Cinéma d'autres universités à chercher des secours du côté de l'industrie cinématographique, par le biais du C.N.C. (Centre National du Cinéma), comme l'a montré le colloque de Nancy sur le cinéma et l'enseignement supérieur.

Pour notre part, nous refusons de nous mettre sous la coupe du C.N.C. Nous refusons, en l'échange de quelques subsides, de servir d'alibi culturel au cinéma commercial.

Nous exigeons, étudiants et enseignants du Département Cinéma de Paris VIII, les moyens de travailler comme nous avons décidé de travailler. Nous engageons dès maintenant la lutte pour mettre fin à cette situation intolérable.

Le Collectif Etudiants-Enseignants-Personnel
du Département de Cinéma Paris VIII.

# Sur une émission de télévision.[1]

L'impérialisme mondial n'a pas réussi durant ces trente dernières années à détruire physiquement la Résistance palestinienne. Elle s'est imposée comme unique représentant du peuple palestinien par l'intermédiaire de l'O.L.P. dont Yasser Arafat est le seul porte-parole officiel (*cf.* le sommet des pays non alignés et le sommet des pays arabes à Alger).

Aujourd'hui, les Américains s'appuient sur une tendance favorable qui trouve un écho au sein des régimes arabes : le règlement définitif de la question palestinienne dans le cadre de la résolution 242 de l'O.N.U. qui reconnaît l'Etat sioniste d'Israël. Ils fabriquent une « Conférence de la Paix » que le maître-courtier Kissinger est chargé de brader aux principaux antagonistes. La pilule de Genève doit être bien enrobée pour que l'opinion publique occidentale participe au jeu de la Conférence.

L'émission d'Alexandre Astruc, ce valet du sionisme, prend place dans le concert d'une campagne d'intoxication. Il s'agit, l'Etat d'Israël n'étant pas remis en cause, de déplacer le centre de gravité de la question palestinienne : les Palestiniens ne se battent plus contre l'entité sioniste, ce corps étranger dans leur patrie, mais seraient divisés entre Arafat et Hussein.

## *Comment fonctionne l'émission.*

C'est une émission qui est de bout en bout la négation d'un peuple, de son histoire passée, de sa pratique sociale présente, de la lutte qu'il mène pour retrouver sa dignité.

Il y a deux parties bien distinctes.

La première est construite de manière à liquider, d'une part, la Résistance palestinienne en la dénaturant, d'autre part, le peuple palestinien en l'ignorant.

Pour Astruc il s'agit de montrer que la Résistance n'est rien d'autre qu'un ramassis de guerriers destinés au terrorisme. Dès le départ, il donne le ton en faisant passer deux fois la même séquence relative à l'attentat de Rome, dont la qualification, « crime ignoble », doit être retenue par tous. De nombreux plans qui saisissent les fedayins lors de leur entraînement ne sont rattachés à rien, ils sont vidés de tout sens politique et ne produisent qu'un sens militaire.

La jeunesse palestinienne est négativée de la même façon : les jeunes garçons, « Lionceaux », apparaissent à un repli de l'émission et, comme par hasard, au cours d'un exercice militaire. Mais ces jeunes, monsieur Astruc, ont une pratique sociale, et reçoivent une éducation que vous vous gardez bien de montrer : les « Lionceaux » et les « Petites Fleurs » (petites filles palestiniennes) sont regroupés dans plusieurs camps où figure à leur emploi du temps, et entre autres choses, des cours d'histoire de la Palestine, du chant, de la danse, du jardinage, de la couture (pour garçons et filles), une information quotidienne sur la situation au Moyen-Orient...

1. Il s'agit de l'émission *Palestine : Etre ou ne pas être*, d'Alexandre Astruc, diffusée dans la série « Magazine de grand reportage. 52 », le jeudi 20 décembre 1973 sur la troisième chaîne.

Mais de tout cela, aucune trace dans l'émission, le résistant palestinien doit y apparaître « coupé du peuple » : c'est un mercenaire.

Et le peuple, où est-il ? Où se cachent les trois millions de Palestiniens ?
Ce peuple n'est jamais interpellé, Astruc ne lui donne pas la parole, l'émission défile comme un immense bâillon qui le rend silencieux. Astruc construit de toutes pièces la « majorité silencieuse ». Sa démarche n'est pas innocente, il prépare ainsi le terrain aux thèses d'Hussein qui ravageront l'écran durant les trois quarts de l'émission : c'est la deuxième partie, qui intervient sur un champ totalement déblayé par les malhonnêtetés flagrantes des « tourneurs de manivelle » qui truffent la première époque.

— Toutes les traductions d'Arafat et des instituteurs palestiniens sont tronquées.

— Le mixage, qui ne résulte pas d'une erreur, mais qui fonctionne de manière partisane, permet d'escamoter la voix du traducteur tout en jouant sur les effets guerriers (tirs des armes, cris...).

— Le programme de l'O.L.P. est passé sous silence, la solution jordanienne sera la seule possible puisque la seule existante.

Mais, pour accréditer définitivement l'idée que les thèses jordaniennes sont la seule alternative à présenter au peuple palestinien, il y a mieux : Astruc mobilise toute la famille d'Hussein autour de laquelle il rassemble la grosse bourgeoisie palestinienne engraissée, et mise en réserve pour l'occasion, par l'impérialisme américain. Maintenant qu'il y a quelque chose à croquer, glané par la lutte du peuple qui résiste depuis le début du siècle, les notables (maire d'Hébron, ancien maire de Gaza, un banquier d'Amman, un avocat, des militaires...) brossent leurs dents. Tous exposent, à travers de relatives divergences, un même projet global dont les deux idées maîtresses sont :

— la reconnaissance de l'Etat sioniste d'Israël ;
— la création d'un Etat arabe palestinien comprimé entre la Jordanie et l'entité sioniste.

Leur argumentation trempe dans le mensonge. La belle-sœur d'Hussein ose parler du peuple palestinien comme d'une chose n'ayant jamais existé et double ce mensonge d'une véritable perle historique en présentant la Jordanie comme la mère-patrie des Palestiniens. Or, avant la Première Guerre mondiale, le peuple palestinien a combattu l'occupant turc et la pénétration sioniste. A partir de 1919, il lutte contre les colonialistes anglais qui attendront 1922 pour découper arbitrairement sur la carte du Moyen-Orient le royaume jordanien... Ainsi va le mensonge jusqu'à la fin de l'émission...
En n'interviewant que des notables, Astruc se sert du principe de base qui règne en maître sur toutes les émissions de la télévision française : ne jamais donner la parole au peuple.

Ainsi, pour le Larzac, l'objectivité consistera à présenter les thèses de l'armée pour démontrer le bien-fondé de ses projets, et, implicitement, le mal-fondé de ceux des paysans du plateau, qui, absentés du débat à l'écran, n'existent pas pour une grande partie des téléspectateurs.
Un autre versant de ce grand principe retient notre attention : les notables d'Astruc sont là pour rassurer « certains » Français qui peuvent sans mal s'identifier et soutenir ainsi les thèses d'Hussein qui parle comme eux de la « majorité (rendue pour l'occasion) silencieuse ».
Non, monsieur Astruc, la majorité palestinienne, le peuple palestinien, n'est pas silencieux, ne l'a jamais été. Votre démarche tend à nier la lutte de tout un peuple dont il est urgent de rappeler les actes essentiels :

— La déclaration de Balfour, par laquelle la Grande-Bretagne promettait aux Juifs l'instauration d'un foyer national juif en Palestine, fait se soulever tout un

peuple qui de 1920 à 1947 évitera la spoliation que seul l'Occident tout entier saura lui imposer.

(...) Si les années 36-38 marquent le grand moment de la révolution palestinienne, aujourd'hui, le peuple palestinien écrit les premières pages de sa lutte pour la libération nationale. (...)

(...) En mai 1970, après la proclamation du plan Rogers, la grève générale est décrétée en Jordanie. (...)

(...) Les habitants d'Ikrit et de Kafar Biraam, chassés de leurs villages en 1948, les réoccupent en 1972. (...)

(...) Tout au long de l'année 1972 les habitants de Gaza mènent une lutte très dure contre le projet de Royaume Arabe Uni d'Hussein, exécutent des collaborateurs et obtiennent la démission du maire Echaoua qu'Astruc a le culot de faire intervenir au nom du peuple palestinien. (...)

(...) Pendant la dernière guerre (octobre 73), à l'appel de l'O.L.P., les 120 000 travailleurs arabes (essentiellement du bâtiment) de la Palestine occupée déclenchent une grève et boycottent l'économie israélienne. (...)

Aujourd'hui, le maire de Bira (Cisjordanie) déclare : « ... L'O.L.P. est la seule représentante du peuple palestinien, et de ce fait, de tous les Palestiniens de la Cisjordanie, de Gaza... » Pour cela il est exilé, ainsi qu'un grand nombre de personnes solidaires. Un mouvement de protestation gagne tour à tour les villes de Bethléem, Jérusalem, Naplouse, où les femmes occupent pendant trois jours les édifices municipaux. A Beir-Ezeit, la faculté est fermée à la suite de manifestations étudiantes au cours desquelles de courageuses distributions de tracts dénonçant le sionisme eurent lieu...

Mais de tout cela, encore une fois, aucune trace ; Astruc poursuit ses pirouettes, dont la dernière sera de taille : ignorer le sionisme.

*Pas un mot sur le sionisme.*

Tout ce qui aujourd'hui unit les Palestiniens, ceux des camps, des territoires occupés, et met irrémédiablement Hussein à l'écart, c'est la lutte contre l'entité sioniste et non pas la lutte contre les Juifs.

Yasser Arafat dénonce au tout début du film le sionisme en tant que tête de pont de l'impérialisme mondial, et met plus particulièrement l'accent sur le caractère raciste, expansionniste de ce « coin » enfoncé au plus profond du corps de la nation arabe.

C'est un danger pour toute la région, pour les Juifs mêmes qui en prennent de plus en plus conscience et réagissent violemment à l'intérieur de leur pays. Certains, comme Marius Schatner frappé d'emprisonnement, refusent de partir à la guerre et dénoncent le sionisme comme une fausse solution au problème juif...

L'O.R.T.F. censure au nom d'une « certaine objectivité ».

Nous la mettons au défi d'une « autre objectivité », en tenant à sa disposition un film sur la question palestinienne, *Biladi*, réalisé par une équipe suisse soucieuse de vérité historique, sans mépris pour un public qui n'en peut plus d'être trompé.

Film disponible à l'adresse suivante : *Librairie Palestine, 24, rue de la Réunion, 75020 PARIS.*

Les étudiants de l'U.V. Palestine
de l'Université Paris VIII
Vincennes.

# Deux lettres.

## 1. A propos du Front Culturel.

CHERS AMIS,

J'ai découvert les *Cahiers* en novembre 1971, et depuis je les achète presque régulièrement. De plus, j'ai pu obtenir des anciens numéros datant de 1955, 1958, 1963, 1964 et 1966. Voilà pour ce que je connais de votre revue, mais avant de vous livrer mes impressions sur votre travail, je crois nécessaire de préciser ma position. J'ai vingt ans et demi et je suis étudiant en électronique à Angers (en dilettante). Etant issu de famille paysanne, j'ai pris petit à petit conscience de la nécessité révolutionnaire, d'autant plus qu'en tant que cinéaste amateur et étudiant, j'ai l'impression d'avoir un rôle important à jouer. Pourtant, chaque fois que j'achète les *Cahiers*, un problème se pose, que vous énoncez d'ailleurs clairement dans votre numéro 248, notamment dans « Pour un front culturel révolutionnaire ».

Je m'estime assez bien placé pour comprendre les luttes prolétariennes, étant donné que je vis dans une région où ces luttes, souvent longues à éclore, font souvent très mal lorsqu'elles explosent. L'Anjou, à la limite de la Bretagne et de la Vendée, est, tout en étant très conservateur, le lieu de luttes acharnées. On a pu le voir récemment, au début du mois de décembre, avec la « guerre du lait », passée totalement sous silence en haut lieu du reste, où les paysans ont démissionné de leurs syndicats inefficaces, obligé les députés (de la Majorité) à défiler avec eux dans les rues de Cholet, et bloqué les transporteurs de lait de la CANA, la plus importante coopérative agricole de la région (où tout n'est pas toujours très propre). Bref, tout ceci pour dire que dans le cadre de ces luttes paysannes, je vois mal comment développer un front culturel efficace.

En effet, les travailleurs ne se sentent pas concernés par un processus révolutionnaire. Comme dans tout l'Ouest, l'ombre de Paris plane, et il ne s'agit souvent, dans ces mouvements (manifestations, etc.), que de se révéler. La lutte est unilatérale. Les paysans ne se sentent pas assez solidaires, par exemple, ces milieux d'ouvriers de la chaussure dans le Choletais, qui sont exploités à un point inconcevable (peut-être la moitié des travailleurs n'ont pas le SMIC à 1000 F, non-intégration des travailleurs immigrés, portugais, surtout...). Ce qu'il

faut donc surtout, c'est réaliser l'unité, et sur ce plan, je pense que c'est là que l'« art », le cinéma en particulier, a son rôle à jouer. Vous parlez de cinéma militant, d'accord. Mais où les avoir, ces films, pour les diffuser ? C'est pourquoi il faut penser sérieusement, je crois, à organiser un réseau de distribution « parallèle » de films militants et à en inciter la réalisation. Et sur ce plan, les *Cahiers* font, à mon avis, fausse route. Vous êtes encore trop théoricistes. Il faut « démocratiser » ou plutôt dédramatiser le cinéma. Votre langage n'est pas à la portée du premier venu, et sur ce plan, je pense qu'il y a sept ou huit ans les *Cahiers* étaient plus accessibles. Il est donc nécessaire de créer un front culturel, mais il faut que cette naissance ne soit pas forcée, sinon on risque de tomber dans la démagogie ou le révisionnisme. Je ne vois qu'un moyen d'y parvenir, c'est de décentraliser au maximum la « Kulture ». Il faut toucher les travailleurs chez eux, dans des réunions libres. Il est impossible de passer par les syndicats, totalement inefficaces ; la récupération y est trop facile. Voilà pour ce qui est de la distribution.

Quant à la production d'œuvres révolutionnaires, le problème n'est pas plus simple (je juge toujours de ma position au sein du milieu paysan). A l'heure actuelle, la seule chose qui touche un peu le monde paysan dans le domaine culturel, c'est la chanson. On observe de plus en plus la création de soirées-cabaret, où des jeunes « se placent contre » le système bourgeois. Mais au-dessus de 25 ans, peu de personnes sont touchées. Pour ce qui est du cinéma, le problème est identique : d'abord on y va très peu, ensuite cela reste une occupation pour le week-end. Il y a un an, il y eut quelques tentatives. L'AMCA (Maison de la Culture d'Angers, assez dynamique malgré ses dissensions internes) a organisé des soirées et des débats autour du cinéma dans les campagnes, soirées où étaient projetés trois courts métrages : *Las Hurdes*, de Buñuel ; *Les Enfants de Néant*, de Brault, et *Les Inconnus de la Terre*, de Ruspoli. Le succès, sur le plan affluence, a été tout relatif, mais sur le plan impact, il a été non négligeable, et je pense que c'est à partir de telles initiatives que l'on peut arriver à quelque chose. Mais quant à la réalisation d'un film, il faut d'abord convaincre le travailleur de l'utilité, voire de la nécessité de son œuvre. Et, pour cela, je pense que la diffusion doit d'abord s'étendre : ce n'est que lorsque les travailleurs prendront conscience de la réalité du cinéma qu'ils auront les moyens de s'exprimer. Pour moi donc, le point le plus important de la lutte du front culturel, c'est d'abord la diffusion d'œuvres nouvelles.

D'autre part, sur un plan plus théorique, je ne pense pas qu'il faille considérer le cinéma comme moment de la révolution, ce que vous semblez dire. Au contraire, la révolution est un moment du cinéma. Je vais essayer de m'expliquer. Je ne crois guère à un véritable cinéma révolutionnaire : que pourrait-il être ? En tant qu'art, le cinéma subit une évolution. Dans un processus révolutionnaire, cette évolution est déterminante puisque la prise en main par les travailleurs des formes d'expression est capitale. Mais il ne suffit pas que l'acte de prise en main soit révolutionnaire. Son utilisation doit l'être aussi. C'est-à-dire qu'un cinéma qui ne fait que montrer les luttes deviendra vite inutile parce qu'il sera vite récupéré dans ce sens qu'on s'y habituera. Ce qu'il faut, c'est créer un nouveau langage, libre : il ne doit pas exister de modèle de cinéma révolutionnaire (ce qu'à mon goût a voulu faire le G.D.V.). La révolution en tant que moment du cinéma doit être cette explosion de formes qui reste totalement imprévisible quant au résultat. A ce moment, alors, le cinéma pourra devenir moment de la révolution.

Je doute que ces quelques réflexions vous aient appris quelque chose, mais il s'agissait surtout de vous signifier qu'on vous suit de loin. Un petit détail aussi : ne resserrez pas trop votre action autour de Paris (et d'Avignon). L'Ouest est une région assez délaissée comme ça. Bref, voilà en gros ce que je pense personnellement de vos travaux.

(Ce serait peut-être une bonne initiative de donner la parole aux lecteurs, il serait sans doute intéressant de publier des textes écrits par des « amateurs » sur le cinéma : je crois que c'est ça aussi qui peut faire progresser le cinéma révolutionnaire.)

Amicalement vôtre.

Rémy Gourdon.
La Chénuère.
49810 La Poitevinière.

*Si l'expression « la révolution est un moment du cinéma » nous semble un peu obscure, nous sommes en revanche d'accord avec Rémy Gourdon pour estimer qu'il « ne faille pas considérer le cinéma comme un moment de la révolution ». Ou* uniquement *comme un moment. Nous l'avons écrit dans le dernier numéro : « La culture révolutionnaire est bien une* arme *au service de l'émancipation du peuple, mais elle fait également partie du* but *final pour lequel il se dresse et combat » (p. 6). C'est un point sur lequel il faudra revenir sans cesse (car il est loin d'être acquis pour tout le monde) à mesure que le Front Culturel se développera.*

*En ce qui concerne les moyens qu'il faut se donner pour que cette culture devienne une* arme, *nous sommes d'accord avec certains points évoqués par R. Gourdon dans sa lettre. Qu'il s'agisse de la « dédramatisation » du cinéma, de sa décentralisation, de la prise en mains de la critique par des non-spécialistes, de la priorité de la diffusion sur la production (bilan à tirer des erreurs du groupe Dziga-Vertov) et de la nécessité de mettre sur pied un réseau parallèle.*

*Tous ces points viennent de revêtir à la fois plus d'urgence et de clarté après le passage de Dario Fo et de la* Comune *à Paris. Nous avons beaucoup à apprendre de l'expérience italienne. Que ce soit à Paris (Salle Gémier, Censier, Vincennes, La Cartoucherie) ou à Besançon (Lip), l'idée jusqu'ici un peu désincarnée du Front Culturel s'est mise à vivre. Nous en reparlerons dès le prochain numéro.*

## 2. De la Maison de la Culture du Havre.

Le Havre, le 18 juillet 1973

CHERS AMIS,

A la suite de l'article « D'abord enquêter, 2. l'exemple du Havre », paru dans le n° 245-246 des *Cahiers du Cinéma*, je vous serais très obligé, s'il vous était possible, de porter à la connaissance de vos lecteurs la mise au point suivante.

Depuis trois ans, la Maison de la Culture du Havre invite les *Cahiers du Cinéma* à programmer un week-end de réflexion et de recherche ; en décembre prochain est ainsi prévue une action de ce type, laquelle sera précédée ou suivie d'un autre week-end avec l'équipe de la *Nouvelle Critique*. Si l'intervention de mars dernier, sur le thème du « héros positif », a été pensée par les *Cahiers du Cinéma* afin de « *provoquer une démarcation opérante d'avec les révisionnistes* », la Maison de la Culture n'a pu être associée à cette démarche. Je ne veux pas entrer dans une polémique avec les signataires de l'article en question à propos d'une analyse que je ne partage pas. Il s'agit seulement d'affirmer que l'action menée par la M.C.H. en matière de cinéma, comme dans ses autres secteurs d'activité, ne peut être « *ramenée directement à des projets politiques* » (même si les animateurs sont évidemment libres de leurs choix personnels).

Les attaches de la M.C.H. avec les organisations ouvrières représentatives sont suffisamment connues pour qu'il suffise de les rappeler ici, mais la Maison de la Culture ne saurait engager des *projets politiques* de quelque nature que ce soit, ne pouvant aboutir qu'à dévoyer l'action culturelle entreprise en liaison avec les forces les plus novatrices de la cité. Si une « lutte à long terme » est effectivement en cours depuis plusieurs années à la M.C.H., elle conduit à une recherche permanente menée en commun avec la population pour un éveil culturel, élément essentiel de la transformation de la société. L'amalgame pratiqué par les *Cahiers* entre les objectifs de ces derniers et ceux de la M.C.H. est dénué de tout fondement et dangereux pour l'action que nous menons au Havre, suffisamment dangereux en tout cas pour que la diffusion de cette mise au point dans vos colonnes me paraisse indispensable.

Je vous remercie de votre collaboration qui m'a toujours paru un élément « positif » dans l'ensemble de notre travail, et vous prie de croire, chers Amis, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.

*Le Directeur de la M.C.H. :*
Bernard Mounier.

*L'abondance des matières des derniers numéros ne nous a pas permis de publier cette lettre plus tôt. Nous nous en excusons auprès de nos amis de la Maison de la Culture du Havre. Nous tenons à préciser qu'il n'y a de notre part aucune confusion entre la Maison de la Culture, qui nous avait invité (et qui nous invite à nouveau dans les mois à venir), et les militants révisionnistes présents dans la salle lors du débat sur le thème du* Héros positif. *Notre démarcation d'avec le projet politique révisionniste, et plus particulièrement son projet culturel, ne saurait être amalgamée avec une démarcation entre nous et nos amis de la Maison de la Culture. Mieux, nous espérons bien que nos interventions au Havre font aussi partie de cet* « éveil culturel », *partie prenante de tout projet révolutionnaire.*

S. Toubiana.

Les *Cahiers du Cinéma* sont en vente régulièrement, entre autres dans les librairies suivantes :

A PARIS :

*Les joueurs de A*, 9, rue des Lions (4ᵉ).
*La Joie de lire*, 40, rue Saint-Séverin (5ᵉ).
*La Commune*, 28, rue Geoffroy-Saint-Hilaire (5ᵉ).
*Librairie du Haut-Pas*, 7, rue des Ursulines (5ᵉ).
*Lire-Elire*, 16, rue de Santeuil (5ᵉ).
*Librairie Nouvelle*, 1, rue des Fossés-Saint-Jacques (5ᵉ).
*Le Minotaure*, 2, rue des Beaux-Arts (6ᵉ).
*La Hune*, 170, boulevard Saint-Germain (6ᵉ).
*Le Coupe-Papier*, 19, rue de l'Odéon (6ᵉ).
*Brentano's Odeon*, 113, boulevard Saint-Germain (6ᵉ).
*Contacts*, 24, rue du Colisée (8ᵉ).
*La Pochette*, 5, rue de Michel (5ᵉ).
*L'Escalier*, 12, rue Monsieur-le-Prince (6ᵉ).
*L'Etincelle*, 92, rue Oberkampf (11ᵉ).
*Tschann*, 84, boulevard Montparnasse (14ᵉ).
*La lettre ouverte*, 213, rue de la Convention (15ᵉ).
*Volume 31*, 31, avenue Mac-Mahon (17ᵉ).
*La souris papivore*, 3, rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie (4ᵉ).

EN PROVINCE

AGEN : *Librairie occitane*, 32, rue Grenouilla.
ANNECY : *Le Rouge et le Noir*, 55 *bis*, rue Carnot.
BAYONNE : *Librairie Port-Neuf*, 28, rue Port-Neuf.
BOURGES : *Librairie Auxenfans*, 15, rue des Arênes.
BESANÇON : *Librairie Camponovo*, 50, Grande-Rue.
BORDEAUX : *Mimesis*, 5 *bis*, rue de Grassi.
CHARLEVILLE : *Librairie d'Ardennes*, 58, place Ducale.
DIJON : *Librairie de l'Université*, 17, rue de la Liberté.
ENGHIEN-LES-BAINS : *La Caravelle*, 36, rue du Départ.
GRENOBLE : *Les Yeux fertiles*, 7, rue de la République.
LILLE : *L'œil ouvert*, 56, rue de Cambrai.
LILLE : *Librairie Eugène Pottier*, 36, rue de la Clef.
LIMOGES : *La Gartempe*, 25, place de la République.
LYON : *Librairie Les Canuts*, 33, rue René-Leynaud (1ᵉʳ).
MARSEILLE : *Lire*, 16, rue Sainte (1ᵉʳ).
MARSEILLE : *La Touriale*, 211, boulevard de la Libération (4ᵉ).
MARSEILLE : *Librairie Universitaire des Allées*, 142, La Canebière.
METZ : *Librairie Paul Even*, 1, rue Ambroise-Thomas.
MONTPELLIER : *La Découverte*, 18, rue de l'Université.
MONTPELLIER : *Rayon du Livre marxiste*, 34, rue des Etuves.
NANTES : *Librairie 71*, 29, rue Jean-Jaurès.
ORLEANS : *Librairie Les temps modernes*, 57, rue de Recouvrance.
MONTPELLIER : *Librairie Sauramps*, 2, rue Saint-Guilhem.
PERPIGNAN : *Librairie Torcatis*, 10, rue Mailly.
RENNES : *Les nourritures terrestres*, 19, rue Hoche.
RENNES : *Le monde en marche*, 37, rue Vasselot.
REIMS : *Librairie Le Grand Jeu*, 20, rue Colbert.
TOULOUSE : *Librairie Privat*, 14, rue des Arts.
TOURS : *Librairie Franco-Anglaise*, 22, rue du Commerce.

A L'ETRANGER :

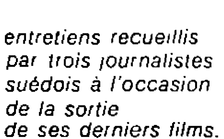
ALLEMAGNE (République Fédérale)
*Abaton-Kino*, von Melle Park 17. — HAMBURG 13.
ARGENTINE
*Librairie Galatea*, Viamonte 564, BUENOS-AIRES.
BELGIQUE
*La force de lire*, 53, rue Malibran, BRUXELLES 1050.
CANADA
*Librairie progressiste*, 1867 Amherast. Montreal 132.
*Verdi Cinéma*, 5380 St. Laurent. Montreal 151.
*Cine-Books*, 692 A Yonge Street, TORONTO 5, Ontario.
DANEMARK
*Husets Bogcafé*, Magstraede 12. — 1024 KOBENHAVN.
ITALIE
*Libreria Parolini*, Via Ugo Bassi 41. — BOLOGNA.
PORTUGAL
*Livraria Buchholz*, Rua Duque de Palmela 4. — LISBONNE.


**CINEMA 2000**

Scripts originaux, entretiens,
ouvrages de polémique ou d'analyse
cette collection nouvelle s'adresse
au plus large public de cinéma.

**LE CINEMA SELON BERGMAN**





*entretiens recueillis par trois journalistes suédois à l'occasion de la sortie de ses derniers films.*



**LE CINEMA SELON MELVILLE**

*entretiens avec*
RUI NOGUEIRA
*Melville s'exprime librement sur son œuvre, son métier, sur le cinéma en France, etc.*

**LA NUIT AMERICAINE**
*par* FRANÇOIS TRUFFAUT
*(scénario du film) suivi du*
**JOURNAL DE TOURNAGE DE FAHRENHEIT 451**

**seghers**

# Nos derniers numéros :

244 (février-mars 73)
Groupe 1 : animation culturelle.
L'animateur, l'appareil, les masses.
A propos du rôle des animateurs de ciné-clubs
Le cinéma dans la société capitaliste.
D'abord enquêter, 1.
Groupe 3 : les acquis théoriques.
Sur *Family Life*, sur *Beau Masque*.
Groupe 4 : le Héros Positif.
bilan des critiques de la plate-forme.

245-246, avril-mai-juin 1973
Les luttes dans la conjoncture.
Animation culturelle : problèmes d'une stratégie.
Les M.J.C. : bilan d'un travail, analyse des statuts.
D'abord enquêter, 2.
Le cinéma, arme de propagande communiste.
Critique des positions du
« Mouvement de Juin 1971 ».
Critiques : Au nom du Père, Viol en première page,
Etat de siège, Français, si vous saviez.

247 (juillet-août 1973)
Avignon 73 :
Pour une intervention unifiée
sur le front culturel.
Animation culturelle :
Deux rapports d'enquête.
L'animateur, l'appareil, les masses.
Critiques : *La Grande Bouffe, La Maman et la Putain,*
*Dernier Tango à Paris, Themroc, L'an 01.*

248
*Avignon 73 :*
Pour un front culturel révolutionnaire
Cinéma militant, animation culturelle
La Résistance palestienne et le cinéma
Sur *La Chine,* sur *Avanti*
Réflexion sur le cinéma algérien
Pratique artistique et lutte idéologique

Dans notre prochain numéro :
Entretien avec Pierre Gaudibert.
Dario Fo, *La Comune* et le front culturel.
Réflexion sur le cinéma algérien, 2.
Etc.